CUADERNOS historia 16

La Florencia de los Medici

Miguel Cortés Arrese



213

175 ptas

historia 16

INFORMACION Y REVISTAS, S. A.

PRESIDENTE: Juan Tomás de Salas.

VICEPRESIDENTE: Carlos Bustelo.

DIRECTOR GENERAL: José Luis Samaranch.

DIRECTOR: David Solar.

SUBDIRECTOR: Javier Villalba.

COORDINACION: Asunción Doménech.

REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé Mariño y Ana Bustelo.

SECRETARIA DE REDACCION: Marie-Loup Sougez.

CONFECCION: Guillermo Llorente.

FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.

CARTOGRAFIA: Julio Gil Pecharromán.

Es una publicación del Grupo 16.

REDACCION Y ADMINISTRACION: Madrid. Hermanos García Noblejas, 41, 6.°. 28037 Madrid. Teléfonos 407 27 00 - 407 41 00.

Barcelona: Paseo de San Gervasio, 8, entresuelo. 08021 Barcelona. Teléfono 418 47 79.

SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 268 04 03 - 02.

PUBLICIDAD MADRID: Susana Vázquez.

IMPRIME: TEMI.

DISTRIBUYE: SGEL. Polígono Industrial. Avenida Valdeparra, s/n. 28000 Alcobendas (Madrid).

Depósito legal: M. 41.536. — 1985.



Con el patrocinio cultural de la Junta de Andalucía



Cosme I de Médicis (Busto per Benvenuto Cellini, Museo Nacional de Florencia)

Indice

LA FLORENCIA DE LOS MEDICIS

Por Miguel Cortés Arrese
Universidad de Valladolid

La Florencia de los Médicis

Miguel Cortés Arrese
Universidad de Valladolid

RECUPERADA del horror causado por la Peste Negra, Florencia se encuentra hacia 1360 entre los numerosos Comunes independientes de la Península italiana. La autoridad que los magistrados de la ciudad poseen no les proviene del exterior, y pueden tratarse de igual a igual con los príncipes y extranjeros. Pisa, Siena y Lucca, aunque menos poderosas, se hallan también en análoga situación. El mismo fenómeno puede observarse en las regiones limítrofes de la Italia Central y en el valle del Po. Florencia se encuentra así en el corazón de una zona muy fragmentada políticamente, y en el interior de la cual no deja escapar jamás las ocasiones que se le presentan para ampliar su territorio. La mayor preocupación del Común radica en garantizar la libertad y la seguridad de las vías comerciales que la unen a una amplia área económica.

Las bases de la riqueza

El poderío económico de Florencia no se manifestó en fecha muy temprana; fue creciendo durante el siglo XIII y expansionándose a lo largo del XIV en proporciones que no tuvieron paralelo en ninguna otra parte de Italia ni de Europa. Se orientó en una triple dirección: la industria de la lana, el comercio de tejidos y otros productos, y las operaciones bancarias.

En el caso de la industria no era el maestro artesano el que disponía cuáles debían ser los precios, sino el capitalista que vendía las mercancías al comprador. El nuevo *empresario* nada tenía que ver con la producción propiamente dicha, pero todas las decisiones eran tomadas por él. Nadie más tenía, ni siquiera, un asomo de independencia. Ello en un proceso en el que durante el año 1338 eran empleadas 30.000 personas, de las 90.000 que constituían la población total de Florencia.

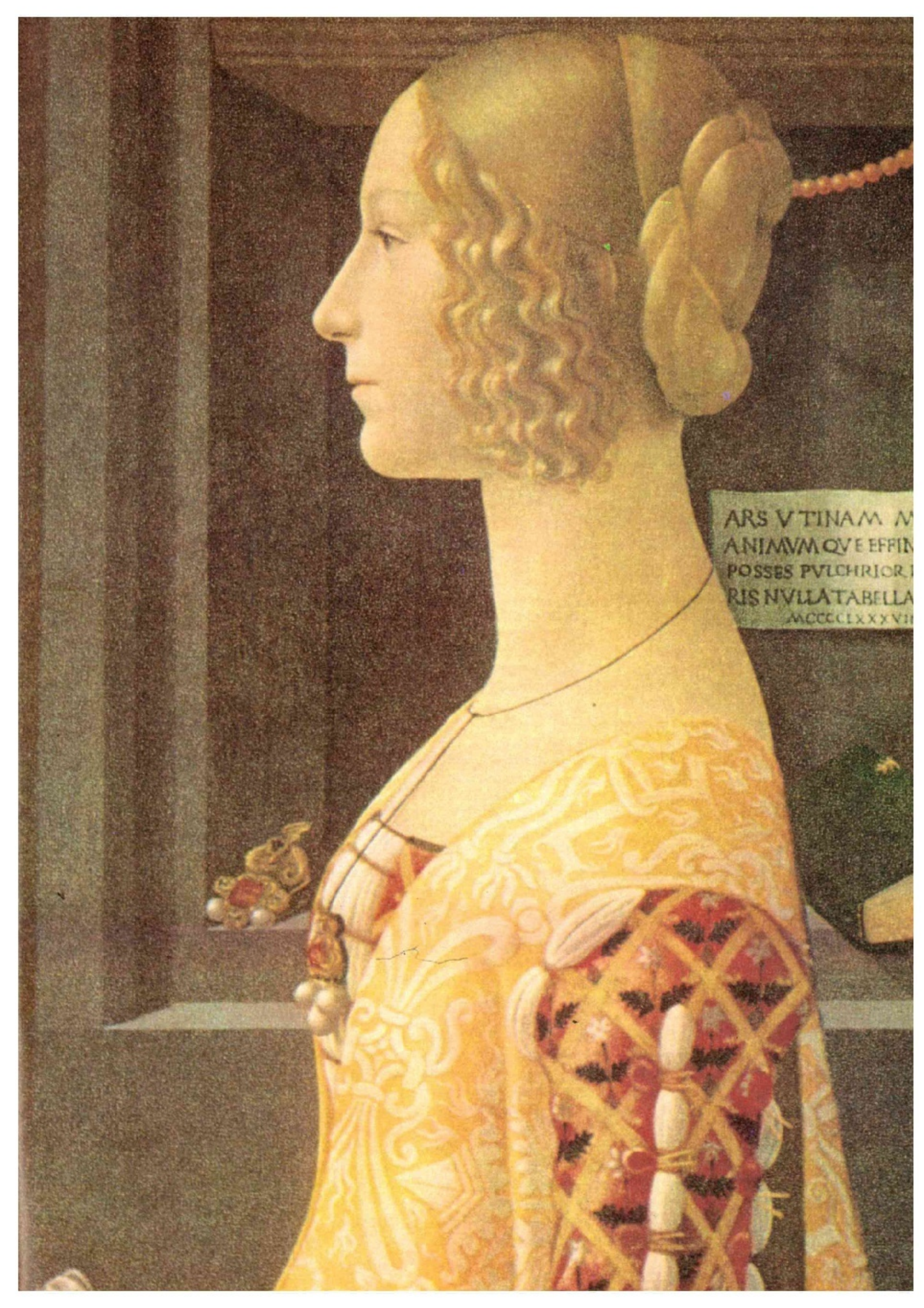
Los industriales de la ciudad tenían también el monopolio del comercio de sus productos, además de traficar con otros artículos importados. Este comercio estaba organizado a gran escala, con amplios programas de compra y venta en el extranjero, y una vasta red de contactos que abarcaban la mayor parte del mundo cristiano y del islámico. En todas las ciudades importantes, particularmente en Inglaterra, Francia y Flandes, tenían los mercaderes de Florencia sus agencias y sucursales. Aún más, en lo que respecta a Italia, el comercio de Roma, e incluso el de Nápoles, estaban casi enteramente en manos florentinas. Expertos en finanzas tanto como en comercio, adoptaron la moneda oro y, gracias a su constante reserva, el florín desplazó a las fluctuantes piezas de plata como moneda internacional en el mercado mundial. Como consecuencia de todo ello, en Florencia se desplegó tal capacidad de cálculo y visión racional de la realidad, y se llegó a un conocimiento tan profundo en materia de negocios, como no lo hubo igual en ningún otro lugar del mundo cristiano.

Los industriales florentinos resultaron ser también los banqueros más poderosos. Las oficinas comerciales de las industrias florentinas diseminadas por todo el mundo eran a la vez bancos de cambio. Todo era manejado por las mismas manos: producción, comercio y préstamos. En esta combinación estaba basado el extraordinario poder de la clase media alta florentina, dando como resultado que el capital activo de las grandes empresas pudiera ser aumentado y los riesgos distribuidos equitativamente. También incrementaron su riqueza con la adquisición de extensas propiedades en el campo, elevando así su prestigio, al tiempo que colocaban sus capitales de la única forma segura posible en tiempos de crisis.

Resulta esclarecedora la estructura organizativa del *holding* de los Médicis, que en 1458, en el momento de su apogeo, contaba con once sociedades. Algunas de ellas tenían su sede en Florencia: la banca local, una manufactura de seda y dos de lana. La de Pisa estaba entonces en vías de liquidación; la de Venecia sería disuelta en 1469 y puesta de nuevo en marcha de 1471 a 1481; la de Roma unía a sus actividades bancarias y comerciales el papel de agencia fiscal del Papado; la de Milán, finalmente, cuya fundación se remonta a 1452, había sellado el pacto entre Cosme *el Viejo* y Francisco Sforza. En cuanto a las filiales de más allá de los Alpes, los lugares elegidos para situarlas fueron Brujas, Londres, Aviñón y, por último, Ginebra.

El grupo estaba diseñado como una compañía de filiales, erigiéndose cada una de ellas como una sociedad jurídicamente independiente, con razón social, libros y capitales autónomas. En todas ellas, los Médicis y sus aliados —Maggiori— poseían más del 50 por 100 del capital de la empresa, cuya gestión confiaban a un gobernador elegido por los socios minoritarios. Los gobernadores, retribuídos con una participación en los beneficios superior en porcentaje a su aportación al capital social, debían

Retrato de una joven florentina contemporánea de los Médicis. Probablemente se trata de Giovanna degli Albizzi (por Domenico Ghirlandaio, colección particular, Lugano)


ARS VTINAM
ANIMVM QVE
POSSES PVLCHRIOR
RIS NVLLA TABELLA

dirigir cada año a los Maggiori florentinos una copia de su balance, cerrado el 24 de marzo, y acudir a la sede del *holding* cada dos o tres años para rendir cuentas de sus actividades. Y aunque el sistema resultaba operativo, su eficacia dependió, en última instancia, de la autoridad, la prudencia e inteligencia del jefe máximo y sus allegados más directos. Así ocurrió en tiempos de Cosme *el Viejo* y Pedro *el Gotoso*.

Los banqueros florentinos manejaban las finanzas de las más importantes cortes europeas, proveyéndolas del dinero que tanto solían necesitar. Y lo que es más importante, fueron adquiriendo un control creciente de los negocios bancarios de la corte de los Papas, reteniendo su monopolio hasta fines del siglo XV. Se trataba de un buen negocio, pues las colectas eclesiásticas tenían un carácter permanente, reduciendo el riesgo al mínimo a diferencia de los casos anteriores. Por ejemplo, en 1478 y para evitar la hemorragia financiera, Lorenzo *el Magnífico* se había visto obligado a clausurar la filial de Milán, ante la imposibilidad de los Sforza de hacer frente a sus deudas que, diez años antes, alcanzaban ya la cifra de 179.000 ducados. Por medio de sus agentes cambiaban a la misma moneda los impuestos pagados a la Curia en los diferentes países, facilitando el transporte por medio de billetes de cambio y concediendo adelantos contra los diezmos de la Iglesia.

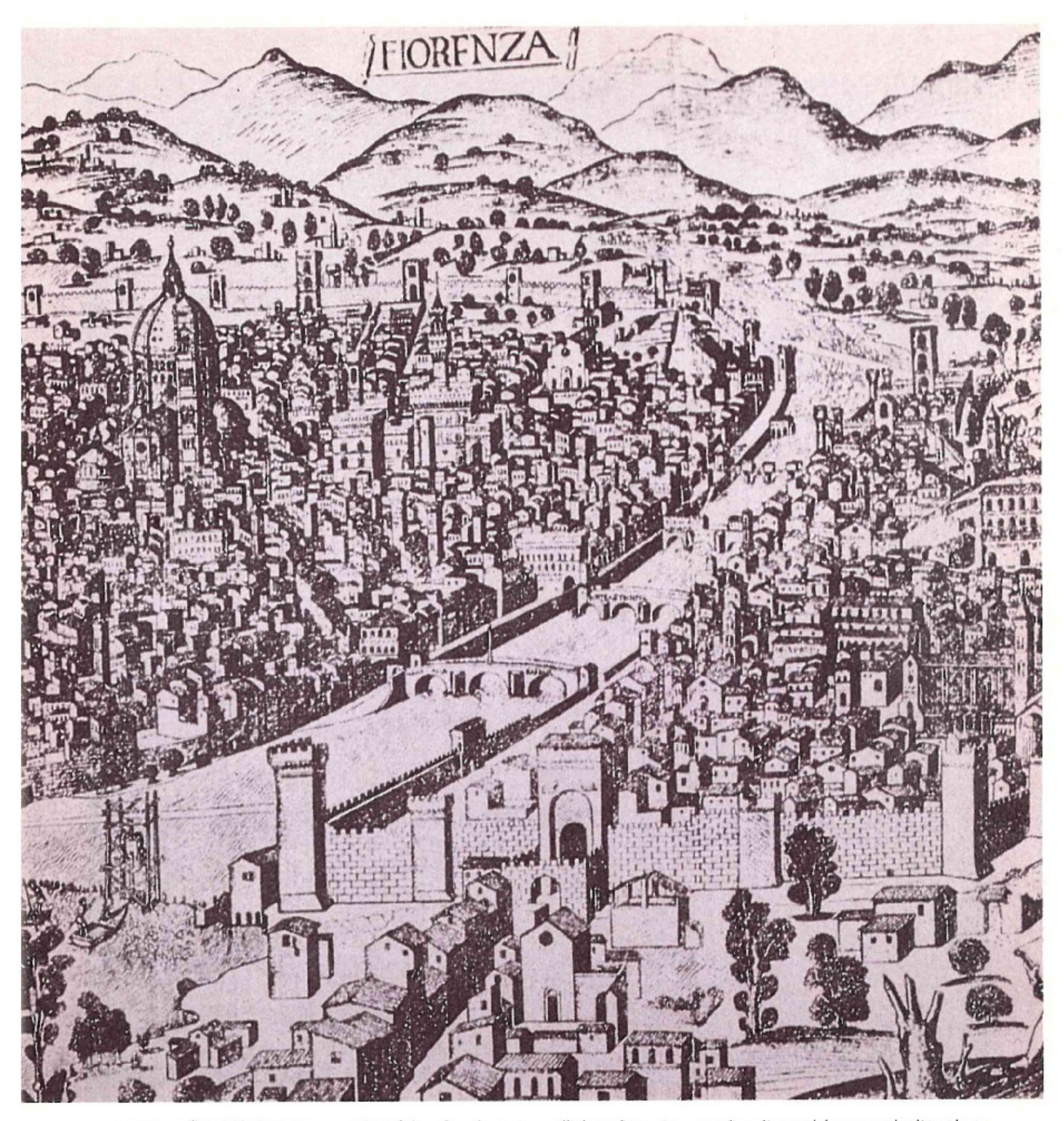
Puede resultar significativo el hecho de que hacia 1434 la banca Médici obtenía más de la mitad de sus ingresos de la sucursal de Roma, aunque su oficina principal estaba situada en Florencia. Parte de los beneficios del negocio con la Iglesia provenían de la misma Curia, pero sólo una parte. Actuando como banqueros clave del Papa, los Médicis, naturalmente, adquirieron también las cuentas de los sacerdotes menores, cardenales, obispos y otros ricos eclesiásticos. Este negocio era particularmente próspero, pues el futuro tanto espiritual como temporal de los clérigos menores dependía de la sanción del Papa. Como el mismo pontífice dependía cada vez más de sus banqueros, ocurrió lo inevitable y la autoridad papal se veía obligada a garantizar el pago de los préstamos que hacían los Médicis a los clérigos subordinados. Gradualmente, la excomunión se convirtió en una amenaza bastante corriente contra los clérigos deudores. De esta forma, los Médicis podían hacer préstamos que estaban asegurados no sólo por las garantías morales y legales ordinarias, sino también por el poder espiritual y organizativo de la Iglesia.

Esta trayectoria ascendente no estuvo, sin embargo, exenta de obstáculos, a los que comerciantes y banqueros hubieron de hacer frente con agudeza. Así ocurrió con el lento declinar de la industria de la lana. La producción de paños de lana en 1338 alcanzó un total de casi ochenta mil piezas al año, pero cuatro décadas más tarde, en 1378, había descendido a menos de 24.000, cantidad reivindicada en la revuelta de los Ciompi de ese mismo año. Los trabajadores del paño, tejedores y bataneros, intentaron arrebatar el control de la ciudad al patriciado urbano, y aunque no lograron sus objetivos, consiguieron que se impusiera una política proteccionista. En 1393, se exigió un impuesto prohibitivo a la importación de casi todos los paños extranjeros, lo que fue seguido por una serie de medidas defensivas para preservar los secretos comerciales y la retención de las materias primas estratégicas por parte de los competidores. Y aunque a comienzos del siglo XV hubo alguna mejora, debida principalmente al hundimiento de las manufacturas flamencas, la producción nunca superó ya las 30.000 piezas al año.



Florencia a finales del siglo XVI

La industria florentina no respondió, sin embargo, a la crisis únicamente con una política de restricciones. Cabe señalar que el tipo de producto



que empezó a fabricarse se orientó hacia el sector del mercado que poseía una mayor capacidad adquisitiva. Se fabricaban menos telas, pero más lujosas, hechas con las mejores lanas de Inglaterra y de España. El precio del nuevo tejido de alta calidad superaba al doble del de los productos anteriores. Así, la pérdida económica que siguió a la reducción de la producción, estuvo, al menos, parcialmente compensada por el aumento de la ganancia sobre cada unidad que se vendía.

La validez del modelo mencionado, orientado a la búsqueda de consumidores más ricos, se puso de manifiesto en el caso de la industria de la seda. La clientela de este sector estaba integrada, tradicionalmente, por la alta nobleza y el alto clero, pero a finales del siglo XIV su composición se modificó gradualmente. Por un lado, los efectos de las plagas y las pestes, al aumentar la cantidad y el número de legados hechos a la Iglesia, especificando a menudo la compra de vestiduras, incrementaron la demanda eclesiástica de la seda. Por otro, los efectos de herencia de las plagas en las comunidades urbanas del norte, elevó la demanda burguesa de los más delicados tejidos, y éstos incluían sedas, brocados e incluso tejidos de oro y plata. Y según avanzaba el siglo, se hacen más referencias a artículos de seda, monederos, cinturones, fajas y capuchones, en documentos de la alta burguesía inglesa y también en



Cosme de Médicis (detalle de la decoración de la capilla palatina Medici-Ricardi, por Benozzo-Gozzoli)

numerosos textos, literarios y municipales, de Francia y Alemania.

La industria de la seda, preservada de los peligros de la superproducción, fue una de las más lucrativas de la época y en particular si se comparan sus ganancias con las obtenidas por la de la lana, como ha demostrado Raymond de Roover al publicar las cuentas de la Banca Médici en Florencia durante los años 1435-1451.

En esta época, los Médicis poseían dos tiendas de lana y una de seda. El capital combinado de las dos primeras el 25 de marzo de 1451, ascendía a 10.000 florines; durante los diecisiete años de lapso desde 1435 hasta esa fecha, los beneficios aumentaron a 10.373 florines, o sea un 103,7 por 100. En la tienda de sedas el capital en la misma fecha era de 7.200 florines, mientras que los beneficios totales eran 19.126, es decir, un 265,6 por 100 durante los años registrados. El establecimiento de la seda produjo, pues, un promedio de ingresos dos veces y media mayor que el de lanas, incluso sin tener en cuenta una reorganización que tuvo lugar en 1441.

De los datos expuestos, podemos deducir que la industria de la lana sobrevivió a la crisis del siglo XIV, pero había perdido ya su energía. Los be-

neficios —un mero 6 por 100 anual— no fueron muy relevantes de acuerdo con las pautas medievales, y los mercados descendieron para todos los artículos excepto para los mejores paños. Pero en la industria de la seda, la cima de la producción de los artículos de lujo, los beneficios permanecieron altos, un 16 por 100 anual, y el sector floreció. De hecho, la tienda de sedas fue una de las últimas empresas de los Médicis que siguió siendo lucrativa hasta la época misma de la disolución de la firma.

Ahora bien, el verdadero negocio era el bancario. Los Médicis, por ejemplo, remuneraban las sumas que les habían sido confiadas por sus clientes con un interés que oscilaba entre el 8 y el 10 por 100. Era ésta una cifra superior a la del rendimiento medio de las propiedades rurales de la Toscana; sin embargo, el que cobraban por sus préstamos podía superar el 25 por 100.

Florencia era en el siglo XV un hormiguero de bancos de toda clase. Los había especializados en préstamos semanales y en empeños con permiso especial. Otros se dedicaban al tráfico de joyas y piedras preciosas, pero aceptando asimismo depósitos a plazo fijo en dinero líquido. Luego estaban los cambistas, que especulaban sobre la diferencia en curso de las múltiples monedas en las mismas plazas interesadas por cada operación. Finalmente estaban los verdaderos mercaderes-banqueros, cuyo número tendió a ser cada vez menor y más concentrados sus negocios. Serían un grupo de 72 en 1422, para quedar reducidos a tan sólo 33 medio siglo después. En su conjunto, los florentinos eran los socios capitalistas más importantes de la época.

La concentración del poder

La constitución comunal de Florencia había tomado sus bases de los *Ordinamenti di giustizia* de 1293, tras una larga serie de luchas intensivas. En ella quedaban excluidos del ejercicio de los derechos políticos todos aquellos que no figuraban inscritos en las asociaciones corporativas: los nobles por un lado y buena parte de los asalariados por otra. Hombres de empresa, comerciantes y artesanos, al adquirir conciencia de su propia fuerza, habían logrado organizarse políticamente con éxito, y ganar la partida a los poderosos señores feudales de su entorno —que se irán instalando poco a poco en la ciudad— y a los trabajadores, particularmente tras su derrota en la revuelta de los Ciompi de 1378.

Tras la finalización de la rebelión, el poder se centraliza. Por un lado hay órganos nuevos que vienen a reforzar el gobierno —la constitución de una Bailía en 1393, compuesta por 10 miembros con plenos poderes, de los que sólo dos pertenecían a las artes menores—; por otro, gran número de familias se hacen solidarias del mismo para asegurar su continuidad. El gran peligro exterior que constituía la política agresiva de Gian Galeazzo Visconti, rendiría un gran servicio también al mantenimiento de la empresa oligárquica. Así las cosas, con la desaparición casi total de la gran oposición de los partidos, el juego de las clientelas era lo que inevitablemente debía sustituirlos.

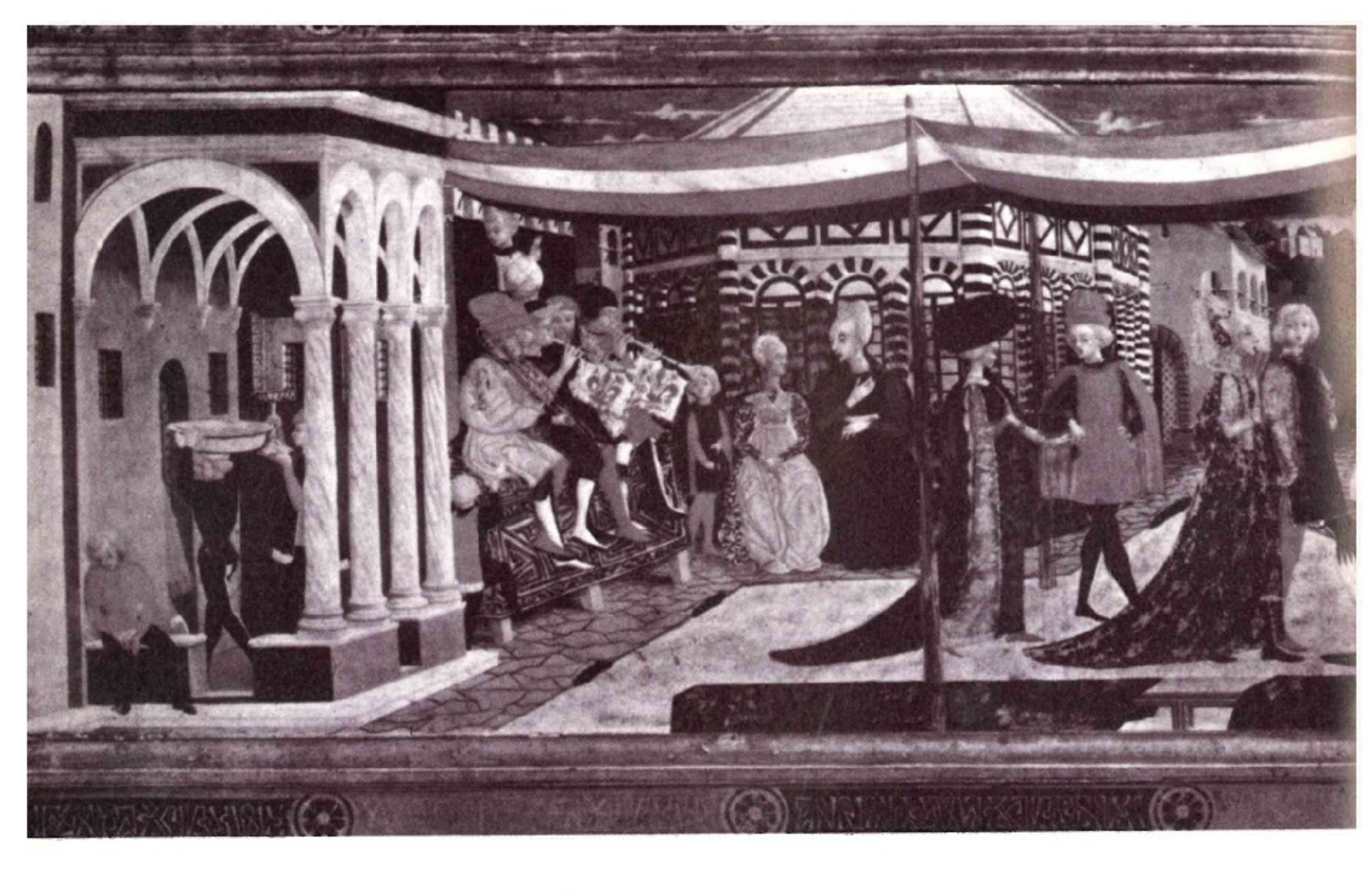
Con el cambio de siglo, aun sin programa definido y sin organización capilar, la clase dirigente florentina constituye un grupo solidario, muy consciente de sus intereses. Pese a la diversidad de sus orígenes, todos aquellos que rigen la ciudad toscana pertenecen a un mismo conjunto social. Los lazos con la tierra no pueden constituir ya un criterio válido para establecer distinciones en el interior de este conjunto. Los burgueses florentinos provenían muy a menudo de los campos que rodeaban a la ciudad; todos amaban profundamente la tierra y desde mediados del siglo XIV se instalan definitivamente en ella por el placer de habitarla y explotarla.

En cuanto a la nobleza feudal, todo parece indicar que se encuentra cada vez más a gusto en el interior de las murallas de la ciudad, toma parte activa en los negocios y une de manera cada vez más estrecha a sus hijos con los de la burguesía. Y mientras los burgueses sufren la presión envolvente de determinados valores culturales, en los que los nobles se habían inspirado con anterioridad —genealogías, títulos de caballero...—, los nobles se convierten al valor del dinero. La clase dirigente que resulte de este proceso, retendrá sólidamente el poder a lo largo de todo el siglo XV.

La desigualdad en la distribución de la riqueza se fue haciendo patente en Florencia, dado que el capital se iba concentrando en pocas manos. Por ello, el poder político queda confinado a la suprema oligarquía, centrada alrededor de los Albizzi —miembros de la lana y grandes terratenientes— y los Strozzi —los más poderosos banqueros de Florencia—, que acaparaban todo el poder político en sus manos o lo ejercían a través de sus miembros integrantes, intentando evitar a toda costa el auge de cualquier fuerza política extraña a su reducido círculo.

Hacia una cultura nueva

Al mismo tiempo, el gobierno oligárquico encaminaba a la República ciudadana por la vía del Estado territorial. En estos años, el territorio florentino adquirió una extensión que no había tenido nunca. En 1351, sus dominios se extendían más allá de Prato, hasta Pistoia, sin superar los límites de San Gemignano y el valle de Elsa. La toma de San Miniato data de 1364, y la adquisición de Arezzo, de 1384. Sin embargo, las conquistas de mayor entidad se llevarán a cabo en el siglo siguiente: Pisa en 1406, Cortona en 1411 y Livorno en 1421. Con su expansión hacia el mar Tirreno, la República conseguía no sólo duplicar la extensión de sus territorios, sino sobre todo obtener al fin un acceso independiente de salida al mar en busca de su más importante objetivo: la apertura de nuevas rutas comerciales. Las clases medias altas, victoriosas dentro y fuera del país, demostraban su orgullo en to-



dos los sentidos, considerándose en la cumbre del poder.

En el terreno de las ideas, los portavoces de esta clase dirigente fueron, en un principio, los mismos grandes mercaderes y hombres de negocios —Villani, Morelli...—, pero más tarde y a ritmo creciente lo fueron los intelectuales profesionales, esto es, los humanistas que dependían de ellos.

El humanismo era un movimiento literario e intelectual, cuyo principal objetivo era el estudio e imitación de la literatura clásica. Como tal, no tenía contactos inmediatos con la vida política. Pero dado que los *studia humanitatis* trataban de historia antigua, filosofía moral y retórica, también podían utilizarse con fines políticos.

Fue la Cancillería —Salutati fue Canciller desde 1375— la que puso a los humanistas en estrecho contacto con los problemas políticos y el círculo dirigente de Florencia. Desde allí, y a la vez que descubrían el *pathos* republicano y libertador de ciertos autores latinos, fueron capaces de elaborar una teoría coherente de acuerdo con las necesidades del momento. Durante la guerra con el Papado, en 1375-78, y, sobre todo, durante los duros enfrentamientos con Gian Galeazzo Visconti que vinieron a continuación, Salutati formuló, en numerosas cartas y manifiestos, una imagen persuasiva de Florencia como bastión de la libertad contra la opresión despótica.

La idea en sí no era nueva, pero el uso de la retórica clásica y la historia antigua le daba nuevo rigor, y de su eficacia nos habla el hecho de que el propio Visconti manifestase temer más a las invectivas de Salutati que a un destacamento florentino de caballería. A su muerte, en 1406, fue honrado con exequias oficiales, en el curso de las cuales fue coronado con el laurel poético, doble ceremonia que significaba los dos aspectos, íntimamente relacionados, de su vida como hombre público y hombre de letras.

Leonardo Bruni, que fue Canciller entre 1427 y 1444, dio un paso más al abogar por una vida activa y por la participación de los ciudadanos en los negocios públicos. Su mundo intelectual era la expresión ideológica más clara de la potencialidad de la República florentina, apareciendo notablemente influido por el estoicismo romano. Y esto no es de extrañar, dado que su filosofía, con sus ideales de humanidad, de teórica igualdad de los hombres y de lo que ello implica en política, es el fruto de los días de auge de la alta clase romana, es decir, de la última época de la república y del absolutismo ilustrado de los primeros emperadores romanos.

En la época de Bruni, la corriente racionalista más antigua del estoicismo romano transmitida por Cicerón, con su elogio de la constitución de la república romana, su exaltación de los deberes del ciudadano, su defensa de la participación activa en la vida política y su oportunista valoración de las ventajas exteriores, particularmente de la riqueza, fue la que más influencia ejerció.

Al fallecer Bruni en 1444, le sucedió Carlo Marsuppini, que antes había enseñado poesía en la universidad. A su muerte, en 1453, asumió el cargo de Canciller el más famoso humanista italiano de la época, Poggio Bracciolini. Poggio continuó la tradición iniciada por Bruni y escribió una his-

Izquierda: *la vida cortesana en la Florencia del siglo XV* (*Galería de la Academia, Florencia*). Derecha: *estatua de bronce, por Donatello* (*Museo Nacional de Florencia*)



toria de la ciudad; pero ya no alaba la virtud republicana; su tema central es la lucha con los Visconti, que terminó finalmente gracias a Cosme de Médicis.

Salutati fue maestro y guía de una generación de florentinos en los *studia humanitatis*, y el grupo de amigos que reunió a su alrededor comprendía jóvenes patricios como Niccoló Niccoli y profesionales como Bruni o Poggio. Heredero intelectual de Petrarca, reunió una notable biblioteca de textos clásicos, que guardaba celosamente, y fue el principal responsable de la resurrección de los estudios griegos en Florencia.

Las clases del bizantino Manuel Crisoloras comenzaron en marzo de 1397, y enseguida se hicieron populares, de modo que llenaban el aula de su cátedra discípulos procedentes de todas partes de Italia. Y aunque las que impartió en Florencia sólo duraron tres años, ello fue suficiente para establecer el estudio del griego sobre una base permanente, de modo que un helenista como Bruni, al ocuparse de las traducciones de Aristóteles, alcanzó un reconocimiento europeo que le acompañaría hasta más allá de su muerte.

Los textos elegidos para las traducciones rara vez correspondían a obras puramente literarias. Como los traductores medievales, sus sucesores renacentistas solían escoger aquellos textos que podían promover alguna rama definida del saber. Exceptuando a Homero, la poesía se dejó a un lado; las versiones de Teócrito, por Filético, y de Hesíodo por Niccoló della Valle, fueron casos excepcionales, y hasta fines del Quattrocento, no apareció la primera traducción humanista de la *Poética* de Aristóteles.

La recuperación del griego vino acompañada de la restauración del latín, y fue durante la primera mitad del siglo XV cuando se descubrieron más textos olvidados. Las cartas de Cicerón y de Plinio *el Joven*, las historias de Tácito y los poemas de Propercio y Tíbulo, ya habían aparecido durante el siglo XIV. Pero en el siguiente, Poggio Bracciolini descubrió, él solo, entre 1415 y 1417, un número considerable de discursos de Cicerón, la *Epica* de Valerio Flacco, el poema de Lucrecio, la *Silvae* de Estacio y los *Comentarios* de Asconio a los discursos de Cicerón, así como un Quintiliano completo, y más tarde halló *Coena Trimalchionis* de Petronio en Inglaterra, y la obra de Frontino sobre los acueductos romanos en Monte Cassino.

Poggio no escatimó fatigas ni gastos para explorar aquellos conventos extranjeros en los que barruntaba la existencia de autores antiguos. Y no le importaba recurrir al hurto, cuando lo consideraba necesario. En carta a Ambrogio Traversari, cuenta sus negociaciones con un fraile para la sustracción de un Amiano y un Tito Livio descubiertos


Abajo: *Filippo Buondelmonti degli Scolari, conocido como Pipo Spano, ilustre contemporáneo de Cosme de Médicis (por A. del Castagno, Uffici, Florencia).* Derecha: *cúpula de Santa María de las Flores, obra de Brunelleschi*

por él en la biblioteca de un monasterio de Hersfeld. Y en alguna ocasión, su tarea estuvo acompañada de notables decepciones, como cuando apareció en la corte de Martín V un danés hablando de un Tito Livio completo que se guardaba en un convento cisterciense, cerca de Roskilde.

El viajero señalaba expresamente haber visto el manuscrito y describía, con cierta minuciosidad, los caracteres en que estaba escrito. A instancias de Poggio, el cardenal Orsini envió un mensajero especial para ver aquel precioso manuscrito —que habría sido el verdadero *ave fénix* de los latinistas de entonces— mientras Cosme de Médicis, deseoso de llevarse la codiciada presa, ponía a trabajar con el mismo fin a sus agentes en Lubeck. Pero todos los esfuerzos rersultaron vanos. No había tal Tito Livio y el danés quedó como un impostor.

Parece oportuno mencionar también a alguno de sus colaboradores, entre ellos a Nicolás de Tréveris, que en 1429 envió a Roma la copia más completa de Plauto que existe. Asimismo debe ser citado Bartolommeo de Montepulciano, que permaneció en Constanza, donde Poggio había localizado el Quintiliano, y descubrió allí los escritos perdidos de Vegecio y Pompeyo Festo. Uno de los momentos culminantes de esta afanosa búsqueda sería cuando, en 1425, Gherardo Landriani localizó en la catedral de Lodi los tratados retóricos del gran Cicerón.

La contribución de las viejas letras a los intereses de la clase dirigente supuso, en consecuencia, un debate muy vivo, que se refería tanto a la autenticidad de los textos como a la calidad del estilo y de pensamiento de cada autor. También se trataba del grado de confianza que se le debía conceder, revocando, con todo ello, los valores que la cultura oficial tradicional había rechazado o relegado al margen de sus horizontes particulares. El patrimonio clásico, por el prestigio de su antigüedad y la autoridad ya adquirida por alguno de sus autores, por el comedimiento y el equilibrio de sus ideales, más aún que por el esplendor de su forma literaria, ofrecía la base del reconocimiento moral tan codiciado por los burgueses enriquecidos.

En su conjunto, el Humanismo constituyó un fenómeno de gran envergadura, siendo la primera vez que se oponía un frente sólido al monopolio eclesiástico. Haber sabido exhumar de un pasado muy lejano el ritmo fiel de un lenguaje olvidado y, a través de ese lenguaje, ha-



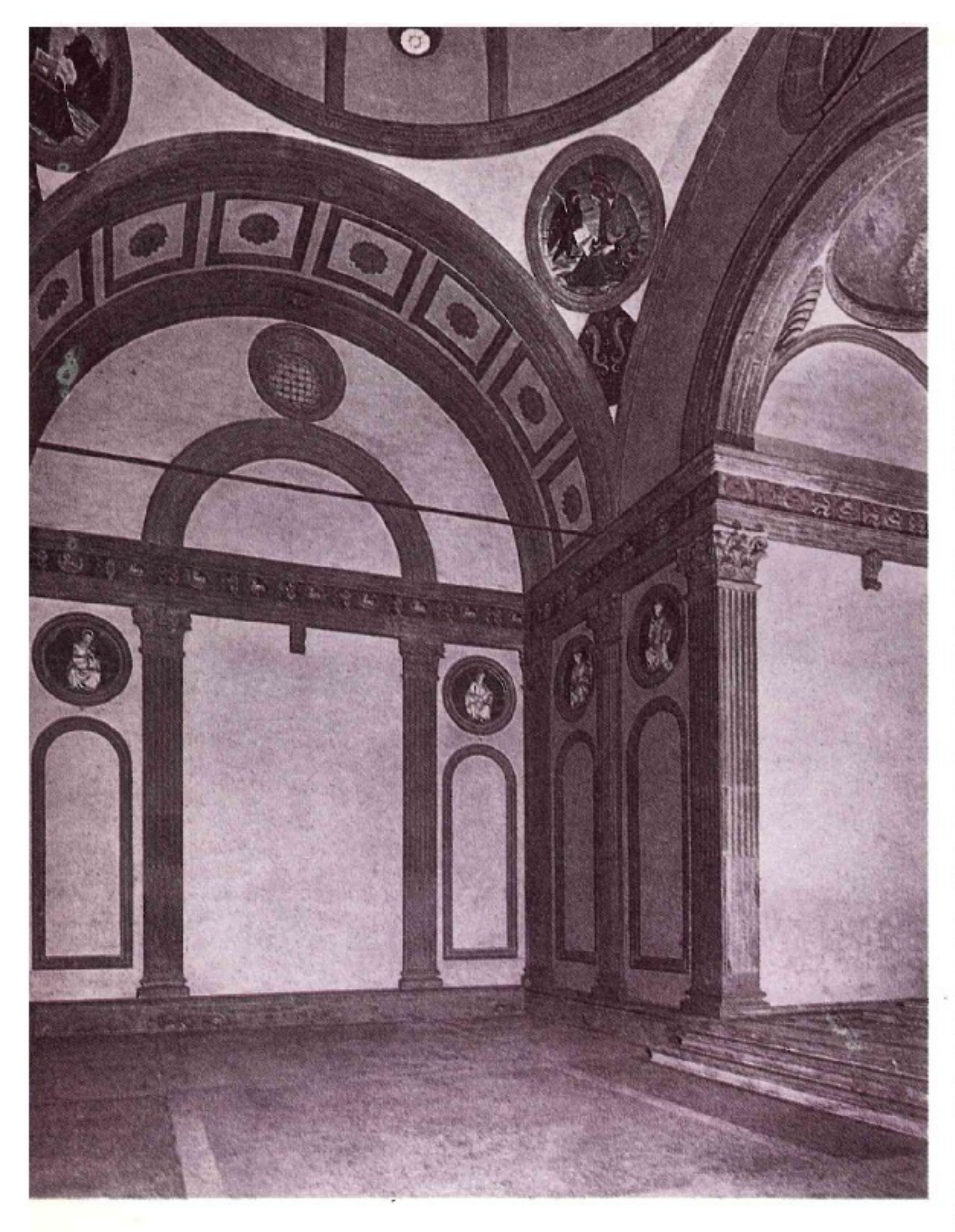
ber sabido reelaborar en su delicada disposición todo un mecanismo de sentimientos, de aspiraciones y de ideas, constituía una obra considerable. Era, en realidad, el abordaje a una nueva fase de civilización. El carácter deliberado y casi voluntario de tal construcción humanista, hace de ella algo mucho más profundo que un simple volver a empezar y, pese a las apariencias, que una imitación. Pero un retorno tan vigoroso y colectivo a los clásicos hubiera sido una empresa inconcebible sin el sostén y el llamamiento de todo un medio socialmente estructurado que así lo deseaba.

De esta forma cabe entender la disposición de cierto número de florentinos acomodados —Palla Strozzi, Roberto Rossi, Niccoló da Uzzano...— preocupados por recoger manuscritos al objeto de constituir bibliotecas. En una época en que los manuscritos de autores antiguos eran raros, coleccionar libros constituía un importante aspecto de los estudios humanistas. La famosa biblioteca de Niccoló Niccoli contenía más de 800 volúmenes, cuando en el siglo anterior, Petrarca o Boccaccio nunca pasaron de los 200.

En su testamento, Niccoli dispuso que a su muerte —1437— su colección debería ser puesta al alcance del público. La herencia de Niccoli estaba cargada de deudas, así que Cosme de Médicis las canceló todas, obteniendo a cambio de ello el derecho a disponer de aquella valiosa colección de libros. Destinó 400 a la biblioteca del convento de San Marcos, y distribuyó los restantes entre su propia biblioteca y las de sus amigos.

Estos *ciudadanos ilustres* procurarán también que la nueva cultura sea consagrada en el plano universitario, solicitando humanistas célebres, como el joven Francisco Filelfo (1398-1481) para que vayan a enseñar a Florencia. Y la llegada, después de 1439, del sabio griego Pletón (1355-1452) contribuyó, de manera notable, a un mejor conocimiento del pensamiento de Platón y Aristóteles, pues reanimó la polémica entre sus partidarios, tomando él una posición decidida en favor del primero. El debate tendría consecuencias decisivas para el futuro, ya que tras la fase aproximativa aristotélica de las primeras décadas de siglo, el prestigio de Platón se irá consolidando y cuando se afirme oficialmente, se habrá dado una nueva vuelta de tuerca en la marcha de la cultura florentina.

A la vista de los datos expuestos, puede deducirse que el Humanismo se imponía en Florencia, gracias al impulso de una clase dirigente, en condiciones ya de argumentar con sus propios valores. Claro que no sin obstáculos, pues de Dominici a Savonarola, habrá en Florencia y fuera de ella, toda una serie de predicadores que dirigirán sus



Izquierda: *capilla de los Pazzi en el templo de la Santa Croce (por Brunelleschi, Florencia).* Derecha: *una puerta de la sacristía nueva en Santa María de las Flores (por Luca della Robbia, Florencia)*

iras contra esa nueva cultura. Sin embargo, la tónica dominante será la contraria, y las nuevas realizaciones florentinas en el campo de la arquitectura o de la pintura, no tardarían mucho en dar pruebas de la madurez aludida.

La generación de 1420

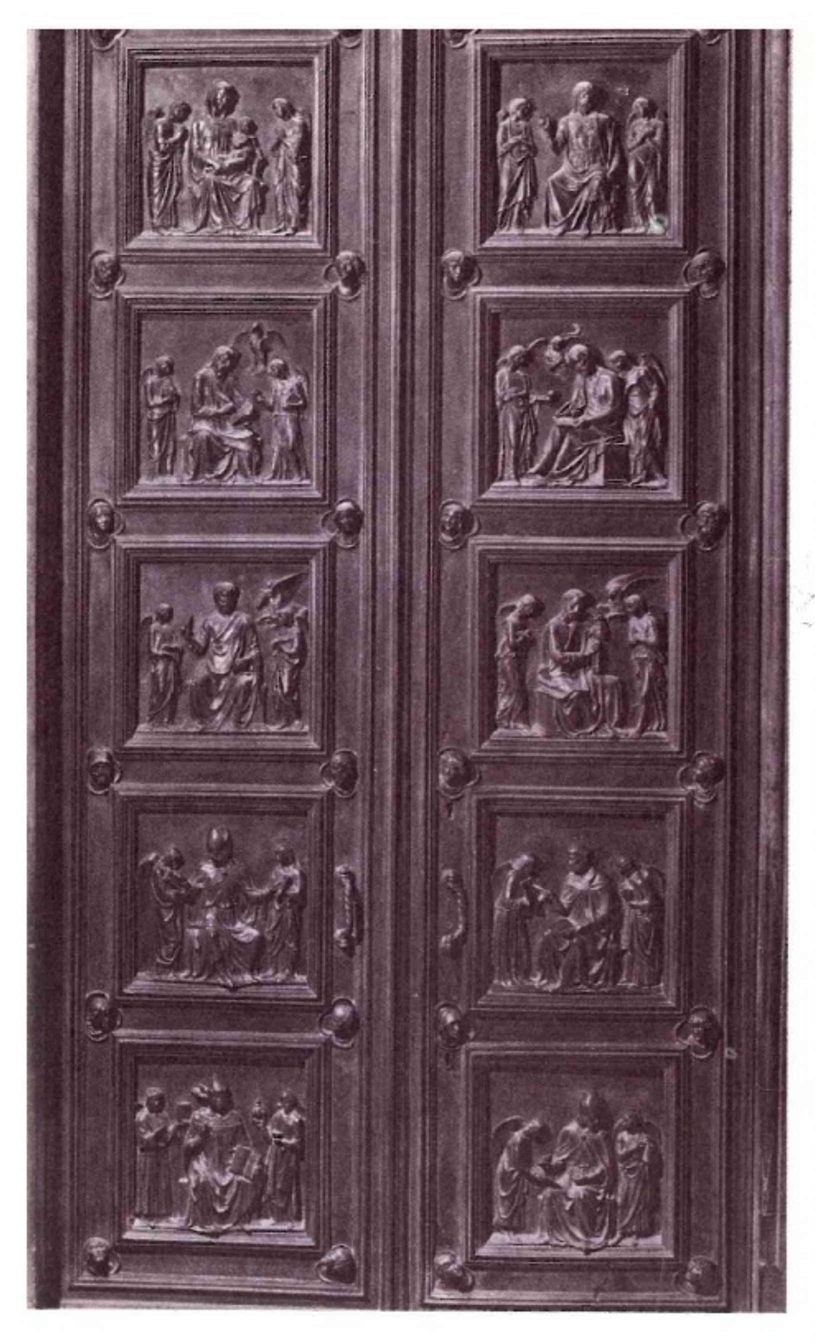
Lo que caracteriza, en primer lugar, al nuevo giro que toman las artes en Florencia es la sincronía con que se efectúa. Brunelleschi, Donatello o Masaccio son contemporáneos en el sentido más estricto, incluso a pesar de que el último nace en 1401 en San Giovanni Valdarno y desaparece antes que los demás en Roma en 1428. No se trata de una coincidencia fortuita, puesto que hay constancia de la colaboración profunda entre Masaccio y Brunelleschi en los años decisivos de la creación del pintor, a partir de 1425, así como de la influencia de Donatello. Todos ellos, y otros que les secundaron, fueron capaces de articular un nuevo lenguaje a partir de las propuestas derivadas de la recuperación de *lo antiguo,* el carácter de los temas llevados a cabo y el significado de la visión en perspectiva, entre otros factores, dando lugar a un código figurativo que se presenta como una alternativa sólida frente al sistema plástico preexistente.

En el caso que nos ocupa, el proceso de recuperación de lo antiguo se verificó inicialmente, más que a través de una ambiciosa copia literal de los modelos clásicos, como una *cita* de carácter emotivo. Los intentos de renovación no surgieron en relación con un movimiento cultural y arqueológico que facilitará un conocimiento preciso de los modelos del mundo clásico. Solamente a partir de Alberti se emprendió el estudio sistemático de las obras y textos antiguos. La recuperación de los viejos valores fue, pues, en un primer momento, la conciencia de una época que proyectaba, a través de este fenómeno, su afirmación de historicidad.

Los modelos se entendieron, principalmente, como *citas* de autoridad en detalles aislados y no en composiciones completas. En este sentido, puede apreciarse cómo en los relieves presentados al concurso de 1401, para su *Isaac,* Ghiberti se inspira en el torso de Pérgamo, mientras que Brunelleschi introduce una cita del *Espinario* del Capitolio. En el sepulcro de Hilaria del Carreto (1406-1407) Jacoppo della Quercia introduce *putti* con guirnaldas y en las segundas puertas del Baptisterio florentino (1425-1452), Ghiberti se inspira en figuras y pormenores de la Columna Trajana.

Heredero de la tradición tecnológica prehumanística, Filippo Brunelleschi (1377-1446) se coloca en posición de primer plano en la vida ciudadana, con ocasión del concurso para la cúpula de Santa María de las Flores, promovido por el *Arte de la Lana.* Con su victoria en el concurso de 1418, Brunelleschi señala una elección definitiva para la política cultural florentina.

La catedral había sido iniciada más de un siglo antes por un maestro como Arnolfo, y desarrollada y adaptada a nuevas situaciones en el Trecento por Giotto. Ahora, a comienzos del Quattrocento, con unas condiciones sociales y políticas diferentes, se trataba de decidir, entre completar simplemente la obra iniciada siguiendo el proyecto gótico de Arnol-



fo, reinterpretarla asumiéndola como premisa, o bien abandonar el antiguo proyecto y hacer algo completamente nuevo, moderno. Brunelleschi escoge la última solución: no se atendrá al modelo ni se adaptará a la moda, sino que construirá una forma llena de significado actual sobre el fundamento histórico de la edificación arnolfiana. Al ser la catedral el edificio más representativo de la ciudad, los resultados de la obra de Brunelleschi —que le ocuparía durante casi toda su vida— tendrían un efecto decisivo sobre el futuro.

En Santa María de las Flores, al dar una solución tecnológicamente nueva al problema de las cimbras de la cúpula, de manera que toda la cubierta resulta autoportante en todas las fases de realización, introduciendo el aparejo mural *en espina de pez,* Brunelleschi racionaliza la técnica, rompe la continuidad de la organización colectiva del taller tradicional y hace emerger impetuosamente el tema de la moderna división social del trabajo.

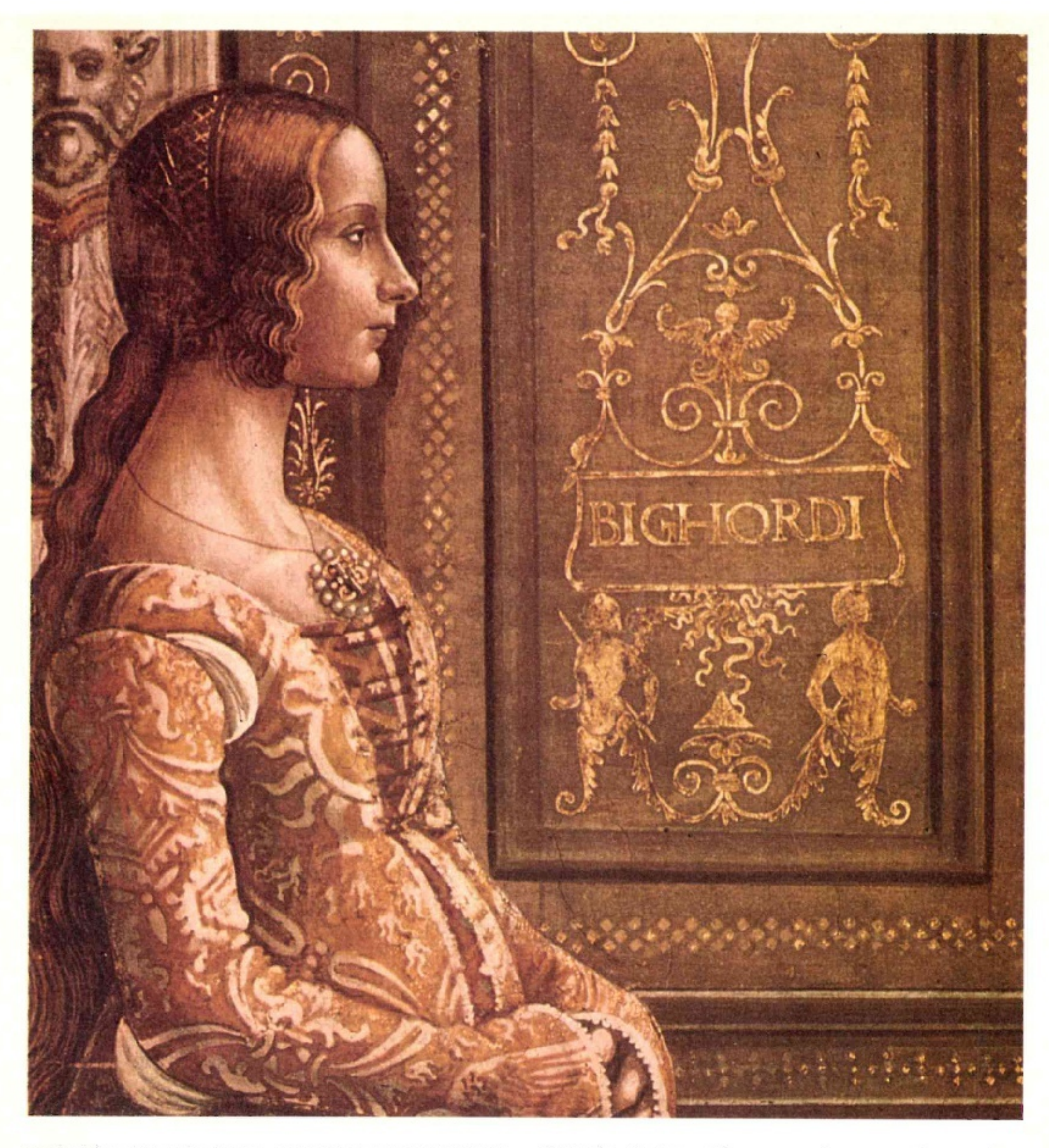
Por otro lado, la cúpula no se limita a concluir un edificio de otra época, sino que lo redefine, lo adapta, transforma su significación. Arnolfo había concebido la catedral, a fines del siglo XIII, como un cuerpo longitudinal de tres naves que desembocaban en una tribuna octogonal con ábsides en cada lado. Había buscado, por tanto, el contraste entre la perspectiva recta de las naves y la imprevista expansión radial del espacio. Brunelleschi se propone transformar en proporcional el edificio en sentido dimensional.

Con el amplio cuerpo de la cúpula coordina y concluye los espacios radiales del coro, mientras que con el perfil ojival equilibra en altura el espacio longitudinal de la nave y con la convergencia de las nervaduras, define la forma de la cúpula; ésta ya no pesa sobre el edificio, sino que aparece libre e hinchada en el aire, con la tensión elástica de los resaltes del muro, tensos entre las nervaduras como la tela entre las varillas de un paraguas. La cúpula, por lo demás, venía a romper de manera radical con los presupuestos tradicionales. La invención brunelleschiana, que reúne, equilibra y anula todas las fuerzas del edificio, es, claramente, la antítesis de la gótica multiplicación de las fuerzas hacia arriba con las numerosas y esbeltas agujas libres en el espacio.

Y además de determinar internamente el sentido espacial del edificio, altera externamente la imagen de la ciudad. La gran cúpula, midiéndose con las dimensiones paisajísticas, incidiendo en la visión de Florencia de modo diverso según las múltiples posiciones perspectivas, afirmándose perentoriamente como lugar urbano primario con sus ocho paños y las nervaduras que precisan su consistencia geométrica, es el símbolo de un nuevo valor cívico. Alberti, considerándola *capaz de cubrir con su sombra a todos los pueblos toscanos* entendería adecuadamente su significado específico.

Este planteamiento es el mismo que encontramos en los escenarios urbanos de las composiciones de Masaccio en los frescos de la capilla Brancacci de la iglesia del Carmine de Florencia. La monumentalidad de las figuras, con su recuperación del clasicismo, confiere al escenario un nuevo sentido, cuyo significado se halla en correspondencia con la concepción de Brunelleschi de la relación del edificio con la ciudad. Y al final de su carrera, la ciudad florentina será aquélla en la que la cúpula de Santa María de las Flores, las orgánicas estructuras de sus dos basílicas, de la rotonda de Los Angeles, de la capilla Pazzi, las ajustadas ampliaciones de los palacios Busini y de la Parte Güelfa, o la *muralla antigua* del Palacio Pitti situado en el límite del tejido ciudadano, emitan un nuevo código de comportamiento, una nueva y dialéctica racionalidad en la configuración del ambiente de los asuntos humanos.

El acceso de Brunelleschi a la idea de recuperación de lo antiguo se produjo a través de un largo proceso de actividad práctica. Alberti, en cambio, partiendo de supuestos teóricos, será quien, eliminando todo vestigio de goticismo, establezca críticamente y desde presupuestos científicos, la reflexión humanista del mito de la Antigüedad. Con León Battista Alberti (1404-1472) se racionaliza la nueva cultura arquitectónica, cuyas proposiciones



se habían basado hasta entonces en supuestos más intuitivos que científicos. Buena prueba de ello es el diseño para la fachada de la iglesia gótica de Santa María Novella, donde elabora el tema a partir de los principios de Vitrubio de la composición modular, asumiendo como módulo compositivo el cuadrado.

Más completo es el planteamiento en la iglesia de San Sebastián de Mantua (1460), un cuadrado, con pronaos y tres ábsides. La planta está elaborada sobre módulo de 20 metros; tres módulos constituyen la nave principal; la altura de la cornisa es también de 20 metros; 1/2 módulo determina la anchura de las capillas mayores y 1/3 de módulo su profundidad.

La composición modular también afecta a San Andrés de Mantua (1470) y aquí, al igual que en la anterior, la búsqueda del artista se dirige a la coordinación de los volúmenes y los espacios vacíos, es decir, a la definición de la unidad plástica de la forma arquitectónica.

Con Alberti se produce una reflexión crítica del modelo propuesto por la Antigüedad. Lo que se produce es la racionalización de un legado cultural y la propuesta de un nuevo ideal de clasicismo. Su lectura de Vitrubio comporta este planteamiento crítico al tiempo que surge un cuerpo doctrinal y teórico, con una articulación ideológica inexistente en la obra del tratadista romano. Para Alberti, la arquitectura representa una concepción del espacio, pero representa, al mismo tiempo, a las grandes ideas históricas que han determinado las diferentes concepciones del espacio. Para él, el edificio ideal es el monumento, como forma plástica unitaria expresiva de valores ideológicos e históricos. Sus experiencias se corresponden con las investi-



Florencia: torneo en la plaza de la Santa Croce, a comienzos del siglo XVI

La Florencia de los Medici

Textos



Organización de Florencia

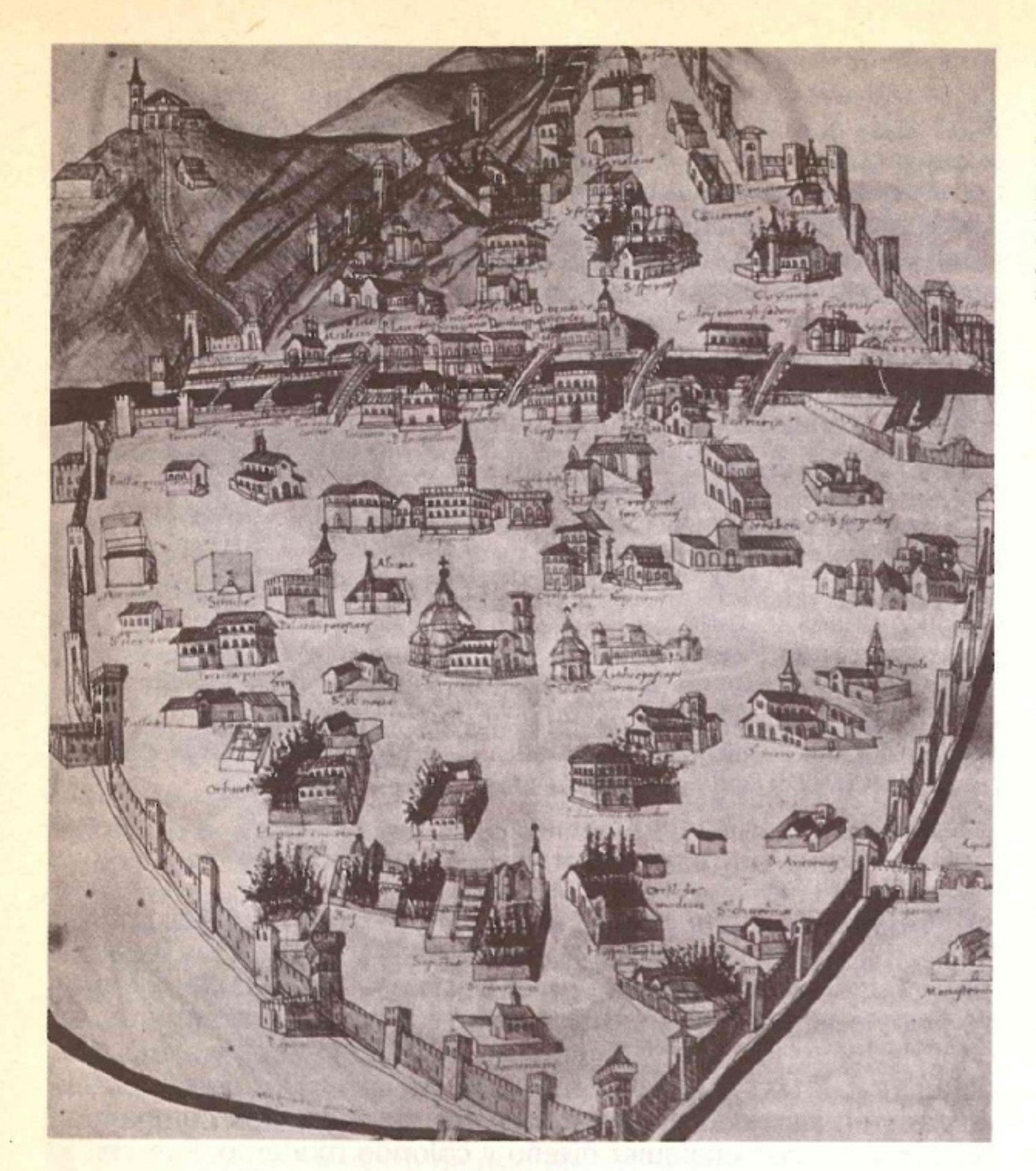
DEBE saberse que todos los vecinos de Florencia estaban obligados a figurar en una de las veintidós artes; es decir, que nadie podía ser vecino de la ciudad si él o uno de sus antepasados no habían sido admitidos y matriculados en una de ellas, la ejerciera o no. Sin probar que figuraba en sus listas, no podía ser designado para ningún cargo ni desempeñar ninguna magistratura, ni siquiera ser votado en escrutinio secreto.

Las artes eran éstas: I, Jueces y Notarios (los doctores en Derecho recibían de antiguo, en Florencia, el nombre de Jueces); Mercaderes o artes mercantiles; II, Calimala; III, Cambio; IV, De la lana; V, Porta Santa María o las Artes de la Seda; VI, Médicos y Boticarios; VII, Peleteros. Las otras eran: VIII, Carniceros; IX, Zapateros; X, Herreros; XI, Lenceros y Pañeros; XII, Maestros de obras, Albañiles y Canteros; XIII, Vinateros; XIV, Hosteleros; XV, Aceiteros; XVI, Calceteros; XVIII, Armeros; XVIII, Cerrajeros; XIV, Talabarteros; XX, Carpinteros, XXI, Panaderos. Las últimas catorce llamábanse Artes Menores; *andare per la minore*, tener su puesto en la menor, decíase de quien se hallaba enrolado o matriculado en una de ellas; y aunque en Florencia había otras industrias y actividades, como no tenían su emblema propio, estaban asociados a una u otra de las que hemos numerado.

Cada arte poseía, como aún puede verse, una casa o mansión, amplia y noble, donde los maestros se reunían, nombraban oficiales y rendían sus cuentas a todos los miembros del gremio. En las procesiones y asambleas públicas los *cabezas* —como se llamaba a los jefes de las diversas artes— tenían su puesto y su lugar de honor. Además, estas artes, al principio, tenían cada una su insignia bajo la que, cuando llegaba la ocasión, combatían con las armas por la defensa de sus libertades. Nacieron cuando el pueblo, en 1282, se impuso a los nobles —grandi— y decretó contra ellos las Ordenanzas de Justicia por virtud de las cuales ningún noble podía ejercer una magistratura. Por ello, los patricios que deseaban ser considerados aptos para desempeñar un cargo tenían que enrolarse en las filas del pueblo, como hicieron muchas de las casas de alcurnia, matriculándose en la de las artes. Lo cual, a la vez que aquietaba en parte la guerra civil en Florencia, contribuía también, por otra parte, a extinguir casi totalmente los sentimientos de nobleza en las almas de los florentinos, y el poder y la altivez de la ciudad fueron abatidos, al igual que la insolencia y el orgullo de los nobles, quienes no volvieron a levantar cabeza desde entonces. Estas artes, lo mismo las grandes que las menores, han variado de número en diferentes ocasiones; y, muchas veces, no sólo han rivalizado entre sí, sino que han llegado a ser, incluso, enemigas las unas de las otras, hasta el punto de que las artes menores llegaron a conseguir, una vez, que el Gonfaloniero tuviera que nombrarse en su propio seno. Sin embargo, y tras larga disputa, se estableció que esta magistratura no pudiera elegirse entre las artes menores, y que en todos los demás cargos y magistraturas las artes menores tuvieran solamente una cuarta parte de representantes, y no más. Por tanto, de los Ocho Priores dos salían siempre de las artes menores; de los Doce, tres; de los Dieciséis, cuatro, y así sucesivamente en todas las magistraturas. *(B. VARCHI, «Storia Fiorentina», 1527-38.)*

Aptitudes de los florentinos

SOY de opinión totalmente contraria a la de muchos que piensan que los florentinos, por ser mercaderes, no deben ser tenidos por nobles y valientes, sino por bajos y cobardes. Antes al contrario, muchas veces me he maravillado ante mí mismo de



Panorama artístico de Florencia. El dibujante ha tratado de situar todos los edificios notables de la ciudad sobre un plano aproximado de ella, tal como era a finales del siglo XV (Biblioteca Nacional, París)

cómo gentes educadas desde la infancia en ganar unas cuantas monedas acarreando fardos de lana y cestos de seda como cargadores, pasándose el día entero y parte de la noche como esclavos junto al telar, pueden demostrar, cuándo y dónde es necesario hacerlo, tal grandeza del alma, pensamientos tan altos y tan nobles, ingenio y corazón para decir y para hacer tantas cosas hermosas como de ellos conocemos. Y parándome a meditar acerca de las causas de ello, no he encontrado otra más acertada que el clima florentino, el cual, situado entre el fino aire de Arezzo y la pesada atmósfera de Pisa, infunde a sus pechos el temperamento a que acabo de referirme. Si nos detenemos a considerar el carácter y los modos de los florentinos, veremos que han nacido con más aptitudes para gobernar que para obedecer. *(B. VARCHI, «Storia Fiorentina», 1527-38.)*

La generación de 1420

Y una vez que hube vuelto del largo exilio, en el que nosotros los Alberti hemos envejecido, a esta nuestra patria, más que ninguna adornada por el arte, admiré a muchos pero sobre todo a ti, Filippo (Brunelleschi), y a aquel amigo nuestro Donato (Donatello) escultor, y a los otros, Nencio (Ghiberti) y Luca (della Robia) y Masaccio, y comprendí que tenían en todo tal ingenio que no podría posponerlos a cualquier antiguo famoso en estar artes. *(L. B. ALBERTI, «Della pittura»,* [dedicatoria a Brunelleschi], *1436.)*

La práctica de la nueva pintura

LO primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place que me sirva de ventana abierta desde la cual se ve la historia, y determino cuan grandes quiero que sean los hombres en la pintura. Divido la longitud de este mismo hombre en tres partes, las cuales proporciono con la medida que el vulgo llama brazo. Pues tres brazos, como se patentiza en la proporción de los miembros del hombre, es la longitud común del cuerpo humano. Así, pues, con esta medida divido la línea yacente más baja del cuadrángulo dibujado en cuantas partes de este modo entran en ella, y esta misma línea de la base del cuadrángulo me es proporcional a la más cercana cantidad vista que atraviesa y equidista en el pavimento.

Después de esto pongo dentro del cuadrángulo un solo punto en el lugar donde debe mirarse, punto que ocupa el mismo lugar al cual es llevado el rayo céntrico, y por eso se llama punto céntrico. La situación conveniente de este punto, no es más alta de la línea que yace que la altura del hombre que se ha de pintar, pues de este modo quienes lo miren y las cosas pintadas parece que están en el mismo plano. Puesto el punto céntrico, trazo líneas rectas de ese punto céntrico hasta cada una de las divisiones de la línea que yace, las cuales me demuestran de qué modo las cantidades de las sucesivas traviesas se alteran de aspecto casi hasta la distancia infinita. *(L. B. ALBERTI, «Della pittura», 1436.)*

Masaccio

COMENZO el arte en la época en que Masolino de Panicale trabajaba en el Carmine de Florencia la capilla de los Brancacci, siguiendo siempre en lo posible las huellas de Filippo y de Donato, aunque el arte fuese diverso; y tratando siempre en su obra de hacer las figuras vivísimas, con bella rapidez y semejanza del natural. Y con tanta modernidad se adelantó a los demás en sus rasgos y en su modo de pintar, que sus obras pueden compararse seguramente con cualquier diseño y colorido moderno. Fue cuidadosísimo en su modo de pintar y artificioso y muy admirable en las dificultades de la perspectiva.

...Más que los otros maestros procuró hacer desnudos y escorzos en las figuras, poco usados antes de él... También mostró en esta misma pintura (San Pablo) la inteligencia del escorzo de abajo arriba, cosa que fue realmente maravillosa, como se ve todavía hoy en los mismos pies del dicho Apóstol: por una dificultad resuelta por él con respecto a la torpe manera vieja que hacía todas las figuras sobre las puntas de los pies. Esta manera duró hasta él sin que ningún otro la corrigiera y sólo él, antes que cualquier otro, la puso en el buen punto de hoy... Y los más excelentes artistas, conociendo muy bien sus cualidades, le reconocieron el honor de haber introducido en la pintura vivacidad del color, fuerza en el diseño, relieve grandísimo en las figuras y orden en la vista de escorzos: y todos afirman que desde Giotto en adelante, entre los viejos maestros, *es Masaccio el más moderno que se haya visto. (G. VASARI, «Le Vite», 1950.)*

El arquitecto

HABRIA que explicar lo que debe entenderse por arquitecto. En efecto, no voy a compararlo con un carpintero, sino con los más cualificados exponentes de las otras disciplinas, pues el trabajo del carpintero es sólo instrumental para el arquitecto. Yo

voy a considerar arquitecto a aquel que con método y procedimiento seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica, mediante el desplazamiento de las cargas y la acumulación y conjunción de los cuerpos, obras que se acomoden perfectamente a las más importantes necesidades humanas. A tal fin, requiere el conocimiento y el dominio de las mejores y más altas disciplinas. Así deberá ser el arquitecto. *(L. B. ALBERTI, «De re aedificatoria», 1485.)*

El diseño en la arquitectura

LA arquitectura en su conjunto se compone de diseño y construcción. En cuanto al diseño, todo su objeto y método consiste en hallar un modo exacto y satisfactorio para adaptar entre sí y conjuntar líneas y ángulos, con lo cual queda enteramente definido el aspecto del edificio. La función del diseño es, pues, la de asignar a los edificios y a sus partes una posición apropiada, una proporción exacta, una disposición conveniente y una ordenación agradable, de modo que toda la forma y figura de la construcción repose completamente en el mismo diseño. El diseño no contiene en sí nada que dependa del material; más bien es de tal modo que podemos reconocer un mismo diseño en variados edificios, en aquellos en los que se manifiesta una sola e idéntica forma, es decir, en aquellos cuyas partes, la colocación y ordenación de cada una de ellas, corresponden exactamente entre sí en la totalidad de los ángulos y de las líneas. Se podrán proyectar mentalmente estas formas en su integridad prescindiendo completamente del material: se conseguirá dibujando y definiendo ángulos y líneas exactamente orientadas y conectadas. Por todo ello, el diseño será pues un trazado concreto y uniforme, concebido por la mente, realizado mediante líneas y ángulos y llevado a conclusión por alguien ingenioso y culto. *(L. B. ALBERTI, «De re aedificatoria», 1485.)*

Brunelleschi en la construcción de Santa María de las Flores

Y ora discurría a causa de este problema con los herreros para varios y diferentes efectos de herrería, que ellos mismos tenían dificultades en comprender; ora con los carpinteros, a propósito de nuevos métodos y nuevos inventos y soluciones para varios órdenes de cosas, que no se creía que nunca antes se le hubieran ocurrido a persona alguna; y además las luces, para facilitar los accesos en las subidas y bajadas y para evitar encontronazos a los que debían transitar, y las caídas en la oscuridad y cualquier obstáculo, y así cualquier peligro; y no ya los peligros, sino los miedos y terrores de los que obraban y de sus ayudantes. Y a fin de que los peones y maestros que estaban trabajando, que estaban todos a sus expensas, no perdieran tiempo, para quien no traía provisiones ordenó que hubiera alguien vendiendo vino, y pan, y cocineros, y así todo tipo de precaución para no tener que interrumpir el trabajo y para que a ellos no les faltara nada. *(A. di T. MANETTI, «Vita di Filipo Brunelleschi», 1480.)*

Recuerdos de un escultor

SE me adjudicó la otra puerta, o sea la llamada puerta de San Giovanni (la llamada puerta del Paraíso del baptisterio de Florencia), para la cual se me dio licencia de llevarla a cabo del modo que a mi me pareciera que resultaría más perfecta y adornada y rica. Planteé su elaboración en recuadros que medían una braza y un tercio; eran historias del Antiguo Testamento muy copiosas

en figuras, y en ellas me las ingenié con todo cálculo para no apartarme de la búsqueda de la imitación de la naturaleza hasta donde me resultara posible, y para incluir en ellas todos los rasgos que pudiera y unas composiciones magníficas y repletas de muchísimas figuras. En alguna historia dispuse alrededor de 100 figuras, en unas había menos y en otras más. Llevé a término esta obra con la mayor diligencia y predilección.

Eran en total diez historias en sus correspondientes recuadros, hechos de modo que el ojo los pueda medir y tan veraces que, desde lejos, aparecen en relieve. Su relieve es reducidísimo y sobre los planos se observa la apariencia mayor de las figuras que son cercanas y la menor de las alejadas, como nos enseña la realidad. Y realicé toda la obra según las citadas medidas. *(L. GHIBERTI, «Comentarii», 1447-1450.)*

Descubrimiento de un manuscrito antiguo

EL monasterio de San Gall se halla a unas siete leguas de la ciudad. Allá nos fuimos, en parte para distraernos y en parte también por el deseo de descubrir libros, pues sabíamos que había en aquel convento buena cantidad de ellos. En medio de una biblioteca bastante bien ordenada y demasiado grande para que podamos catalogarla por ahora, tuvimos la suerte de encontrar a Quintiliano, en perfecto estado de integridad, aunque cubierto de polvo y de inmundicia, por los años y el abandono. Hay que decir que los libros no estaban instalados con arreglo a sus méritos, sino que yacían en el más sucio y lóbrego calabozo, en lo más profundo de una torre, en un lugar en el que difícilmente se habría recluido a los más peligrosos criminales; y estoy firmemente convencido de que si explorara con cuidado estas ergástulas en que los bárbaros encarcelan a hombres tan ilustres se descubrirían, con un poco de suerte, muchos cuyas oraciones fúnebres fueron pronunciadas hace ya muchos siglos. Además de Quintiliano, tuvimos la fortuna de exhumar los tres primeros libros y la mitad del cuarto de la *Argonáutica* de Flaco y los *Comentarios* de Aconio Pediano sobre ocho oraciones de Cicerón. (Poggio Bracciolini en San Gall, 1414-1415, en *J. A. SYMONDS, «El Renacimiento en Italia».)*

Celebración de dicho descubrimiento

LA república de las letras tiene razón para regocijarse, no sólo de las obras que habéis tenido la fortuna de descubrir, sino también de las que habréis de sacar a la luz en lo sucesivo. ¡Qué gloria para vosotros haber devuelto al mundo, como fruto de vuestros esfuerzos, los escritos de los más ilustres autores! La posteridad no olvidará que manuscristos que se daban por perdidos, al grado de haberse abandonado la esperanza de recuperarlos, han sido recobrados gracias a vos. Y así como se llamaba a Camilo el segundo fundador de Roma, vos merecéis el glorioso título de segundo autor de las obras que habéis rescatado para el mundo. Gracias a vuestros desvelos, poseemos ahora el texto íntegro de Quintiliano; hasta hace poco, nos envanecíamos de atesorar solamente la mitad de él, y además en un texto defectuoso y corrompido. ¡Oh, preciosa adquisición! ¡Oh, inesperado gozo! Apenas acierto a creer que me va a ser dable, ahora, leer en su integridad a este Quintiliano, que, mutilado y deformado como lo veníamos poseyendo, era mi solaz. Por lo que más queráis en el mundo, no dejéis de enviármelo cuanto antes, para que al menos pueda poner los ojos en él, antes de morir. *(Carta de Leonardo Bruni a Poggio Bracciolini, 1415, en J. A. SYMONDS, «El Renacimiento en Italia».)*

Descubrimiento de una estatua antigua

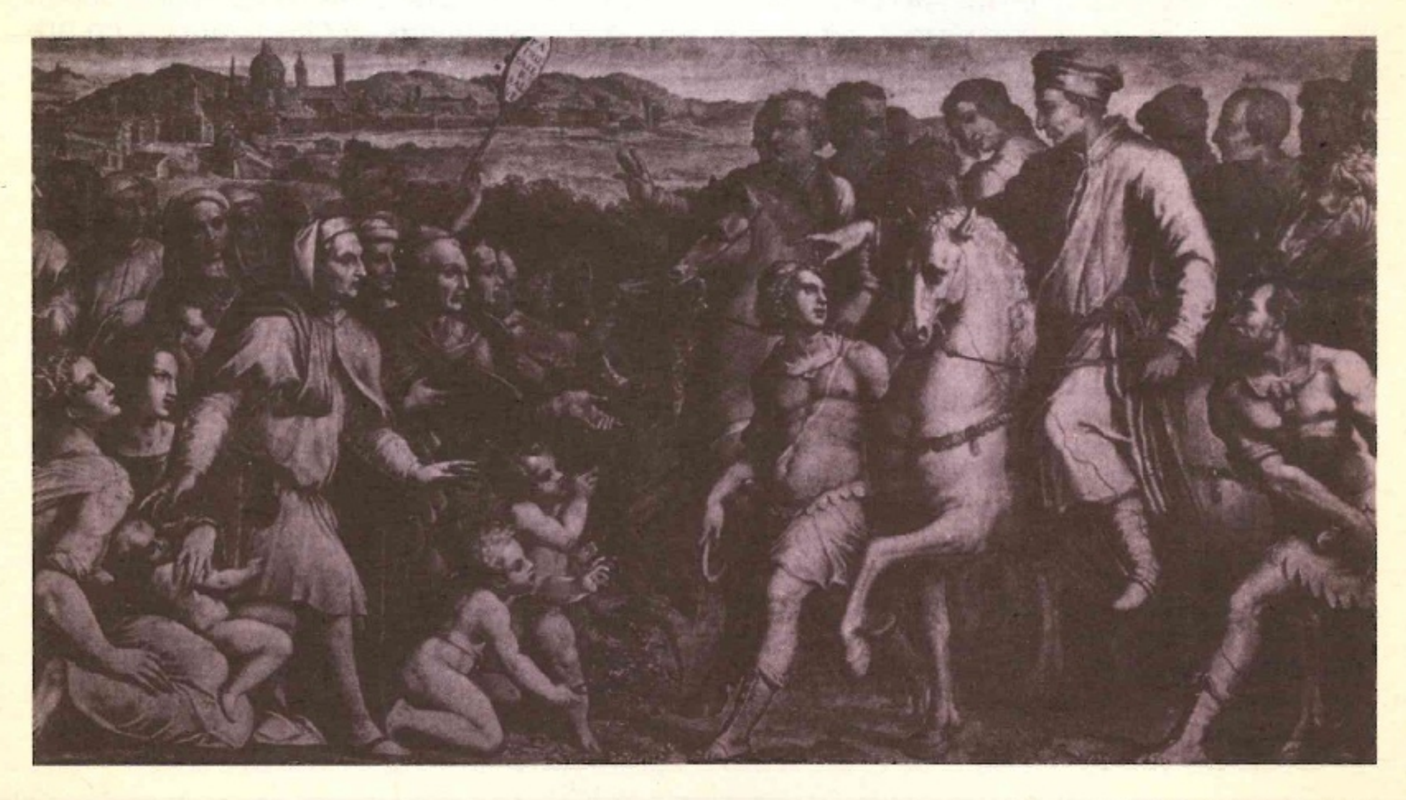
VI también en Padua una estatua, llevada allí por Lombardo della Seta; se había descubierto en la ciudad de Florencia, excavando bajo tierra en las casas de la familia de los Brunelleschi. Cuando la fe cristiana se encumbró, esta estatua fue ocultada en aquel lugar por algún alma pagana que, algo tan perfecto y hecho con tan maravilloso arte y con tanto ingenio, se conmovió de pena, hizo mampostear un sarcófago de ladrillos y sepultó en su interior dicha estatua, cubriéndola con un lastrón de piedra a fin de que no se quebrara más. Fue encontrada con la cabeza y los brazos rotos y se metió en dicho sepulcro para que el resto no se estropeara, y de tal modo fue conservada durante muchísimo tiempo en nuestra ciudad, sepultada así.

Esta estatua es maravillosa entre las demás esculturas. Posa sobre el pie enhiesto, con un paño entre los muslos elaborado a la perfección. Tiene un sinfín de sutilezas que la vista no percibe ni con luz fuerte ni con suave: sólo la mano las encuentra al tocarla. Está labrada muy cuidadosamente. Fue trasladada a Ferrara, y un hijo de Lombardo della Seta, a quien el padre la había legado, la ofreció como regalo al marqués de Ferrara, el cual era muy aficionado a la escultura y la pintura. *(L. GHIBERTI, «Commentarii», 1447-1450.)*

Mecenazgo de Cosme de Médicis

EN su trato con pintores o escultores sabía muchísimo del asunto, y tenía en su casa algo de mano de los maestros destacados. Era un gran experto en escultura y favorecía enormemente a los escultores y a todos los artistas de valía. Era gran amigo de Donatello y de todos los pintores y escultores. Y como en sus tiempos el arte de la escultura padecía de cierta escasez de empleo, Cosimo, para evitar que esto le sucediera a Donatello, le encargó hacer varios púlpitos de bronce para San Lorenzo y varias puertas que están en la Sacristía, y dio órdenes a su banco de librarle cierta suma de dinero todas las semanas, suficiente para él y sus cuatro aprendices, y de este modo le sostuvo. Como Donatello no vestía como hubiera sido del gusto de Cosimo, le regaló una capa encarnada con capucha, y un traje para debajo de la capa, y lo vistió todo de nuevo. La mañana de un día de fiesta se lo envió todo para que se lo

Recepción triunfal a Cosme de Médicis a su retorno del exilio



pusiera. El se lo puso una o dos veces, y luego lo hizo a un lado y no quiso llevarlo más, porque le parecía demasiado elegante para él. Cosimo usaba de igual liberalidad con todo el que poseía alguna *virtú*, porque amaba a tales personas. Volviendo a la arquitectura: tenía una gran experiencia en ella, como se deduce de los muchos oficios que había construido, porque nada se construía ni se hacía sin que se le hubiera pedido su opinión y juicio; y muchos que tenían que construir algo iban a él a pedirle parecer.

Cuando Cosimo hubo atendido los asuntos temporales de su ciudad, cuestiones que imponían necesariamente un peso grande sobre su conciencia, como sucede con la mayoría de los que gobiernan Estados y desean ir más lejos que los demás, comprendió que había de volver sus pensamientos hacia las cosas devotas si quería que Dios le perdonase y le mantuviera en posesión de esos bienes temporales; pues sabía muy bien que de otra manera no le durarían. A santo de ello, le pareció que tenía cierto dinero, no sé de qué procedencia, cuya adquisición no había sido del todo limpia. Deseoso de descargar este peso de sus hombros, conferenció con su Santidad el Papa Eugenio IV, que le dijo... que se gastara diez mil florines en edificios. *(VESPASIANO DE BISTICCI, «Vite di uoimini illustri», 1482-98.)*

Necesidades de un pintor

SIN par amigo mío: A través de otra carta mía di aviso a Vuestra Magnificiencia de que necesitaba cuarenta florines, rogándoos que me los procurarais; porque ahora era el momento de comprar trigo y muchas otras cosas que me urgen. No sólo me supondría mucho ahorro sino que además me quitaría de encima una grave preocupación. Era mi propósito no pediros nada hasta que Vuestra Magnificiencia no hubiera visto lo que he pintado (Frescos de la capilla del Palacio Médici con el tema del Cortejo de los Reyes Magos), pero la necesidad me ha conducido a la forzosa situación de solicitároslo; y por lo tanto tened compasión de mí. Sabe Dios que está en mi ánimo satisfaceros. Además os recordé que mandarais traer de Venecia el azul, porque en la presente semana terminaré esta pared, y para la siguiente necesito el azul. El brocado y lo demás será realizado simultáneamente con las figuras, y en primer lugar. Yo me aplico tanto como puedo. No tengo más que deciros, salvo que me encomiendo a Vos. Vuestro Servidor, Benozzo, pintor, en Florencia. *(Carta de Benozzo Gozzoli a Piero de Médicis, 11 de septiembre de 1459.)*

Retrato de Clarisa Orsini, por su suegra

ES de buena estatura y blanca de piel. Sus maneras son también dulces, pero no tan graciosas como las de los nuestros. Es de una gran modestia y se plegará muy pronto a nuestras costumbres. Su pelo no es rubio, pues aquí no los hay: tira un poco a rojizo y tiene mucho. Tiene una cara redondita, pero que no me disgusta. Su cuello es esbelto, o mejor dicho, gracioso. No hemos podido verle el pecho, ya que aquí las mujeres tienen la costumbre de ocultarlo todo, pero tiene aspecto de ser de buena calidad. No yergue la cabeza tan altivamente como los nuestros y me parece que incluso la inclina un poco hacia adelante. Creo que porque sentía un poco de vergüenza... Su mano es larga y delicada. Pensamos, en resumen, que es una muchacha muy superior a lo corriente, pero que no puede compararse a María, a Lucrecia y a Blanca. *(Carta de Lucrecia Tornabuoni a Piero de Médicis, 28 de marzo de 1467.)*



Izquierda: *Ludovica Tornabuoni (detalle del cuadro* El nacimiento de la Virgen, *en la capilla de los Tornabuoni, de Santa María Novella, pintado por Ghirlandaio).* Arriba: La resurrección *(vidriera de Santa María de las Flores, por Paolo Uccello)*

gaciones en torno a un nuevo ideal de clasicismo de Piero della Francesca o Andrea del Castagno, quienes logran elaborar, desde nuevos presupuestos, una sintaxis que supera la idea de la *imitatio*, y se configura por sí misma, como modelo de un sistema regular.

El *descubrimiento* del sistema de perspectiva en Florencia, en los primeros años del siglo XV, considerada como una recuperación de lo antiguo —y por ello integrada en el ámbito de la cultura humanista— no fue sólo la creación de un nuevo código sin relación con lo preexistente, sino sin dependencia con respecto a los códigos figurativos de la Antigüedad. Este sistema surge como el *instrumento* que hace posible la representación de la naturaleza y el desarrollo de la idea tridimensional del espacio. Con ella se rompe con el sistema aperspectivo medieval y la concepción del espacio como referencia trascendente y simbólica.

En el sistema figurativo tridimensional, todo se refiere a un punto externo al cuadro: es la visión de la naturaleza desde un punto, en el que nuestra visión justifica su valor y su existencia. De este modo, el espacio surge como un fenómeno conmensurable reducido a principios regulares, lo que supone una relación de dimensiones, de medidas, de distancias y escalas, de todas las cosas de las que el hombre es su medida y referencia. A través de la perspectiva, se destaca el va-

lor del individuo frente al mundo, al margen de las consideraciones providencialistas de la Historia y de cualquier planteamiento simbólico de la imagen y del espacio.

Una nueva estética

El desarrollo inicial de este método de representación no surgió de la formulación matemática de sus principios contenidos en un tratado, sino de la verificación práctica de una reflexión teórica. Antonio Manetti, en su *Vita di Filippo di Ser Brunnellesco,* señala que la primera corresponde a Brunelleschi, codificándose posteriormente en los escritos de Alberti. El Baptisterio y Plaza del Duomo y la Plaza de la Signoría de Florencia, hoy perdidas, constituyen la primera realización práctica del problema de acuerdo con una construcción geométrica correcta. La proyección perspectiva de La Trinidad de Masaccio, donde se sabe intervino Brunelleschi, se nos revela como un testimonio en este sentido.

Sorprendentemente, el primer ejemplo conservado —hacia 1416— corresponde no a un cuadro, sino a un relieve, el del zócalo bajo el nicho de San Jorge, en Orsanmichele, que representa la lucha del santo con el dragón. En esta obra de Donatello, se observa una dualidad de métodos en el sentido de que las investigaciones matemáticas se combinan con las experiencias empíricas. La arquería, situada a la derecha de la composición, así como en las arquitecturas que aparecen en igual sitio en *El tributo* de Masaccio, se articulan de acuerdo con el nuevo método perspectivo. Pero el problema del escalonamiento de planos se ha resuelto de una manera empírica, es decir, reduciendo un tercio la distancia entre cada uno de ellos y no utilizando la diagonal de control.

Alberti admite que en aquel momento era habitual la errónea costumbre de restringir toda franja del pavimento —es decir, toda horizontal paralela al plano de la composición— en un tercio con respecto a la precedente, en lugar de aplicar la *construcción legítima,* o sea, de tirar la diagonal de control. Esto quiere decir que si los cuadrados del enlosado están dibujados exactamente en su contracción, la diagonal debe estar formada por una línea continua y no quebrada, que cruza diversos cuadrados.

Masaccio, al que Vasari señala como iniciador del nuevo sistema en la pintura, explicita, a la altura de 1425, en compañía de Masolino y en los frescos de la capilla Brancacci, el estado de la cuestión sobre el tema. En el gran fresco rectangular de *La Resurrección de Tabila,* el punto de fuga se encuentra directamente junto al gorro del petimetre de la derecha, mientras ambos petimetres establecen formalmente la conexión entre las dos escenas de los *Hechos de los Apóstoles:* el despertar de Tabila y la curación del lisiado. La horizontal que pasa por el punto de fuga da la altura de los ojos de los personajes. El hecho de que los dos apóstoles de la escena de la izquierda queden por debajo de esta horizontal se debe a que inclinan hacia el paralítico. Los dos jóvenes elegantes, en el centro, no llegan a la horizontal por no ser aún hombres maduros.



Cinco de los artistas que inmortalizaron el arte florentino: Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Antonio Manetti y Filipo Brunelleschi (por Uccello, Museo del Louvre, París)

Lógicamente también, las dos señoras ancianas sentadas a la izquierda, en el fondo, sobre el basamento del edificio, quedan por debajo de la línea; pero si por casualidad se levantasen, la línea pasaría por sus ojos. Mientras todas las figuras tienen la cabeza a la misma altura, los puntos donde apoyan sus pies se encuentran tanto más altos cuanto más profunda es su colocación. Pero precisamente, como en el relieve de Donatello, todas las distancias en profundidad aún no están construidas según el ángulo de distancias, sino que están determinadas a ojo. De este modo se puede tener la impresión de que las arcadas de la galería se caen hacia atrás.

Hay que precisar, en cualquier caso, que las investigaciones y la práctica artística sobre el nuevo sistema de representación, se extendió también a otros campos. Así, Brunelleschi en la cúpula de

Santa María de las Flores ensaya un esquema de perspectiva centralizada y figurativamente transcrita en el exterior de la misma: la alternancia cromática entre el rojo del tejado y el mármol blanco de los nervios de la cúpula subraya esta idea gráfica de la representación figurativa y estructural del edificio. La linterna, por su parte, cumple una función de tracción, de punto del que derivan los distintos *rayos visuales* de una imaginación gráfica del edificio.

En las puertas del Paraíso del Baptisterio de Florencia, Ghiberti entró en competición con la pintura, y con ayuda de las enseñanzas de Donatello creó lo que después se conoció con el nombre de *relieve pictórico.* Y en muchos de los relieves vidriados de Lucca della Robbia se llega a una síntesis de procedimientos; el decaimiento de su taller vendría como consecuencia de la debilidad de sus propuestas —una escala de colores rica y esfumada— ante el empuje de las pinturas de altar, acordes con el nuevo sistema.



Alberti será en 1435 quien en su tratado *De pictura* —traducido al italiano el año siguiente— codifique de forma sistemática las experiencias anteriores y formule una teoría de efectos duraderos que tendría su práctica expresa en artistas como Piero della Francesca, que había conocido a Alberti en Rímini. En *La Flagelación,* de 1455, y de acuerdo con su formación de matemático, diseñó el emplazamiento arquitectónico con tal exactitud, que es posible reconstruir el plano del terreno y situar sobre él las figuras con precisión.

¿Qué consecuencias tuvo la implantación de la perspectiva? Esta apareció como un sistema único que suponía la reducción a la unidad de todos los modos posibles de la visión. Se trataba de una representación racional del espacio, pero de un espacio pensado como dimensión de la relación y, por tanto, de la acción humana. Era, en fin, la relación del hombre con el mundo. De su éxito nos habla el que permaneciese durante siglos como la base de la pintura occidental.

A la vez que se consolidaba el sistema descrito, los temas elegidos por mecenas y artistas giraron, cada vez más, en torno a un mundo centrado en el hombre, sobre sus intereses vividos. Su marco será exclusivamente urbano: la naturaleza y los paisajes dejarán de ser objeto principal de la pintura de esta época. La figura humana y los grupos se extienden por los frescos y las telas, donde el artista da rienda suelta a su alegría de representarlos en todas las actitudes, con los sentimientos más diversos y los más justos matices de color.

El retrato, que en el siglo precedente se había manifestado de manera discreta, invade ahora la escena, ocupándola en ocasiones de manera ostentosa. El retrato se desarrolla asociado al mito del valor de la individualidad, una condición en relación con el poder, la riqueza y la cultura. El *Retrato de joven* —1425-1428— atribuido a Masaccio, y que se conserva en el Gardner Museum de Boston, es la primera representación del individuo que inaugura en Italia el género del retrato pintado y el punto de partida de una magnífica serie producida en Florencia. Y aunque el retrato tuvo un carácter laico, no renunció a una nueva relación con lo sagrado, de lo que es buena muestra la presencia del donante en una dirección que culminará en los frescos de los Tuornabuoni, realizados por Ghirlandaio.

El mito del valor de la individualidad aparecerá igualmente asociado al monumento o a la tumba, siendo buen ejemplo de ello el recinto destinado a acoger los restos de Leonardo Bruni. A su muerte, fue enterrado en Santa Croce y su magnífico sepulcro, obra de Rossellino —1445—, permitió perpetuar su memoria; lo profano, sólo mitigado por la presencia de la Virgen y el Niño en el tímpano, se apodera de todo el conjunto, y en especial del túmulo funerario, en el que dos figuras aladas portan una cartela que dice así: *Desde que Leonardo no está entre los vivos, la Historia se lamenta y la Elocuencia está muda y dice que las Musas, griegas y latinas, no han podido retener sus lágrimas.* Leonardo lleva entre sus manos su *Historia de Florencia,* está coronado con el laurel y cuatro águilas im-



periales —como lo hicieran en las exequias con su féretro— elevan su efigie.

Los temas religiosos seguirían siendo los más favorecidos, pero la atmósfera que les rodea cambia completamente su carácter. Basta fijarse, por ejemplo, en la Trinidad, pintada por Masaccio para la iglesia de Santa María Novella; los personajes aparecen definidos por la nobleza de la actitud, la grave caída de los paños a la antigua y los signos de una experiencia madura en los rostros pensativos y el espacio en que se enmarcan es verdadero, absoluto, histórico —es decir, antiguo y actual— como el dogma representado: y este espacio es, para Massacio, el espacio perspectivo de la arquitectura de Brunelleschi.

La *Trinidad* de Masaccio resume adecuadamente las soluciones que los artistas habían dado a las peticiones que la nueva clase dirigente florentina les había hecho y estaba interesada en conocer: la *naturaleza,* lugar de la vida y fuente de la materia del trabajo humano, claramente diseccionada mediante la invención del sistema de la perspectiva; la *historia,* que da cuenta de los movimientos y de las consecuencias de la acción, perfilada mediante el descubrimiento del pasado; el *hombre,* como sujeto del conocimiento y de la acción. El cambio en la cúpula dirigente florentina orientaría a los artistas por otros derroteros.

Establecidos en Florencia desde el siglo XIII, inscritos sucesivamente en el Arte di Calimala y posteriormente en el Arte di Cambio, los Médicis entraron en el Consejo General en 1261. Uno de ellos, Ardingo, llegó incluso a ser prior en 1291 y gonfaloniero en 1296.

El ascenso de los Médicis

La familia fundó, ya en el siglo XIV, factorías tanto en Italia —Génova, Treviso— como en Francia —Nimes, Gascuña— y gracias a una hábil política, evitó la quiebra de la que fueron víctimas, a mediados de siglo, las más poderosas compañías florentinas: Bardi, Peruzzi. La crisis les hizo más cautos y les llevó a adquirir numerosos bienes raíces en el Mugello —su región de origen—, uniéndose a partir de 1360 a las familias dominantes que ejercían el poder: Alberti, Strozzi, Ricci y Albizzi. Y la discreción de su fortuna e influencia así como la división en ramas rivales —una de ellas, la de Silvestre, había apoyado a los asalariados en la revuelta de los Ciompi—, les permitió mejorar sus posiciones, de modo que Giovanni di Bicci era nombrado gonfaloniero en 1421 y caballero con espuela de oro el mismo año y a la vez que Rinaldo degli Albizzi, su gran rival en la década siguiente.

De su poder nos habla el hecho de que en 1427, su fortuna personal fuera estimada, de acuerdo con el catastro, en 180.000 florines, siendo sólo superada por la de Palla Strozzi y que en 1429, a su muerte, asistiesen a sus funerales los representantes de las potencias europeas. Exequias éstas que fueron presididas por sus dos hijos: Cosme *el Viejo* —1389-1464— y Lorenzo; el primero, representante por excelencia de lo que se entendía como una gran familia de negocios florentina, y el segundo, de la dinastía ducal de Toscana durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Los errores de Rinaldo permitieron a Cosme el acceso al poder, pero no era empresa fácil el mantenerlo en una ciudad como Florencia, así que se ocupó activamente en esta tarea. Empezó expulsando de la ciudad a sus principales enemigos políticos, a algunos de los cuales, como los Albizzi, condujo a la ruina; los Peruzzi, Strozzi, Frescobaldi y Ricasoli les acompañaron en el exilio. Gianozzo Manetti, por su parte, fue anulado de una manera relativamente insólita: el Fisco le acorraló de tal manera que sus obligaciones alcanzaron la enorme cifra de 135.000 florines de oro, conduciéndole a la miseria y obligándole a vivir de la caridad pública en el exilio.

Al mismo tiempo, casó con Contessina di Bardi y obligó a que su hijo Pedro y su sobrino Pierfrancesco se casasen con Lucrecia Tornabuoni y Laudemia Acciainoli, respectivamente; de este modo, se aseguró la cooperación de una importante fracción de la alta burguesía florentina, posición que consolidó al conceder su confianza a Lucca Pitti y a Tomasso Soderini. Su inteligencia política le llevaría, por lo demás, a admitir en sus filas a los antiguos adversarios, siempre y cuando se doblegasen a las exigencias del nuevo régimen.

Las gentes de su tiempo le recuerdan como un hombre sobrio y sencillo en sus hábitos de vida, que se recreaba en la compañía de los hombres de letras. Prefería en todo la realidad a la ostentación del poder y la riqueza. Era la suprema autoridad de Florencia y parecía vivir en la rutina de su despacho bancario de la Vía Larga, no ejerciendo sino excepcionalmente magistraturas oficiales. Otros se encargaban de ejecutar los planes trazados por él. Apoyándose en una eficaz policía política, los Otto di Guardia, y confiando a un consejo de *acopladores,* nombrados por cinco años y con plenos poderes, la tarea de hacer salir de las urnas sólo los nombres de sus candidatos a las magistraturas, fue transformando la república florentina en un principado, en cuyo seno controlaba la totalidad de los poderes por mediación de amigos interpuestos.

Y al objeto de borrar a la oposición constitucional, propició en 1444 la anulación del voto, la instauración de una Bailía, dotada con plenos poderes y dominada por sus partidarios, y la admonición de 245 ciudadanos que fueron privados de sus derechos políticos. En 1458, tras preparar un golpe de Estado en compañía de Lucca Pitti, anunció al pueblo que se había descubierto una conjura: la muchedumbre aprobó entonces la

Izquierda: *Detalle de la batalla de San Romano (Por Paolo Ucello, Galería Nacional, Londres).*
Derecha: *muestra de cómo eran los palacios florentinos de la época de los Médicis en este detalle del cuadro* El nacimiento de la Virgen *(capilla de los Tornabuoni, en la iglesia de Santa María Novella, Florencia, por Domenico Ghirlandaio)*

creación de un nuevo Consejo de 100 miembros, particularmente vinculados a los Médicis. Provisto de numerosos poderes legislativos, sobre todo en cuestiones financieras y administrativas, este Consejo se convirtió pronto en el eje principal del funcionamiento del Estado, mientras las viejas asambleas comunales, sin llegar a ser totalmente suprimidas, eran privadas de toda su importancia.

Su habilidad política se demostró igualmente en el diseño de una nueva política exterior para la ciudad, que culminaría en el Acuerdo de Lodi —1454—, por el que Cosme se convertía en el árbitro del complejo entramado italiano. No es de extrañar pues, que para la decoración de los muros de su capilla privada, por medio de su hijo Pedro, escogiese un tema dirigido a la mayor gloria de los Médicis. Se trata de un cortejo cuyo tema principal tiene como motivo a los Reyes Magos, pero que lleva implícita una indudable alusión a un éxito político suyo: la transferencia de Ferrara a Florencia en el Concilio de la Unión de las Iglesias, en 1439.

Para ello, Gozzoli ideó una larga y rutilante cabalgata a lo largo de tres de las cuatro paredes de la capilla, recreando un paisaje entre fantástico y cartográfico que acoge a cientos de figurantes. Los protagonistas de la acción están representados por personalidades de la época: los tres Reyes Magos presentan los rasgos del emperador Juan Paleólogo, del Patriarca de Constantinopla y, por un anacronismo consciente, los del joven Lorenzo de Médicis. Tras él, a caballo, de perfil y con un birrete rojo, Pedro *el Gotoso*. A su lado, Juan, segundo hijo de Cosme; finalmente, montado en una mula y con hábito oscuro, el propio Cosme.

El cortejo, a pie y a caballo, muestra también los rasgos de alguno de los hombres de Estado de la época: Galeazzo María Sforza, Segismundo Pandelfo Malatesta... y de humanistas amigos de la familia. Se trata, sin duda, de una brillante manifestación del poder de los Médicis —su blasón: bezantes de oro, plumas y eslabones, abunda por doquier—, que no dudaron en usurpar un tema bíblico al objeto de manifestar su supremacía, realzada por la presencia de oros y tonalidades preciosas.

Cosme de Médicis había recibido una sólida educación y, aunque no poseía grandes conocimientos de griego, su mentalidad estaba abierta a las novedades que se iban introduciendo en la cultura florentina. Coleccionaba manuscritos, gemas, monedas e inscripciones, y dedicaba a esta tarea notables recursos. Pintores y escultores, eruditos y copistas, encontraron en él generosa protección. Era un mecenas de gusto delicado, pero como no nos ha llegado su inventario, no podemos precisar todas las obras que atesoraba en su palacio.

Se sabe, en este sentido, que encargó a Paolo Uccello las tres pinturas que representan la victoriosa batalla de San Romano —una de las cuales permanece todavía en los Uffizi— y se sabe también que en el patio del palacio se encontraba el *David* en bronce de Donatello, hoy en el Bargello, y en la parte trasera del jardín podía apreciarse el mármol blanco de Marsyas atado a un árbol. Estas obras y otras que encargó a Alesso Baldovinetti o Filippo Lippi, nos lo presentan como un personaje en el que los afanes intelectuales y estéticos se combinaron con los sentimientos religiosos y las razones de prestigio social, para convertirlo en el máximo mecenas florentino de su generación.

Cosme contribuyó a definir la fisonomía monumental de Florencia, continuando en unos casos las obras iniciadas por su padre y propiciando otras nuevas. Entre las primeras cabe citar el conjunto de San Lorenzo, donde su progenitor había prometido levantar la sacristía, la conocida hoy como *Sacristía Vieja* —1420-29—, uno de los ejemplos más claros del rigor, equilibrio y simplicidad que impregnan las obras de Brunelleschi. De planta cuadrada, con absidiolo al fondo, también cuadrado, cubierta por una cúpula semiesférica, su pureza volumétrica se complementa con la cromática de sus blancos muros resaltados por la *pietra serena* de las arquerías, pilastras, cornisas, ventanas o puertas. El arte de Donatello en los bronces de las puertas, acabó de completar una de las joyas del primer Renacimiento. Este magnífico escultor —1386-1466—, al buscar sus fuentes en el pictoricismo tardo-antiguo, hará que en sus figuras de apóstoles y mártires de 1440-43 apunten ya elementos de ruptura con el primer clasicismo.

La iglesia, por su parte, convertida en recinto parroquial de los Médicis, fue encargada también a Brunelleschi, aunque sería terminada por Antonio Manetti hacia 1470. Su realización supondría la creación de un nuevo tipo de recinto, ajeno por completo a los modelos góticos, revelándose como un ejemplo más de la preocupación del arquitecto por el espacio.

Consciente de que buena parte de su riqueza había sido mal adquirida, Cosme pidió al papa Eugenio IV que le indicase cómo debía restituirla. El pontífice le aconsejó que restaurase el convento de San Marcos, tarea que inició su arquitecto Michelozzo —1396-1472— en 1437, atendiendo al propósito de reflejar en las severas proporciones arquitectónicas la vida serena y el riguroso hábito de estudio de la orden dominicana de Predicadores, a quien iba destinado el convento. Las transformaciones sufridas por la iglesia en el período barroco, hacen que hoy en día lo más notable sea el claustro y, sobre todo, la biblioteca de tres naves —la después famosa Biblioteca Marciana— que Cosme dotó adecuadamente.

Cosme empleó también 40.000 florines en el convento decorado en buena medida por Fra Angélico, a quien se deben los frescos de las celdas y el retablo de San Marcos, pintado para el altar mayor y dedicado a los santos Cosme y Damián. Terminado con motivo de la consagración de la iglesia en 1443, de su magnificencia nos habla el hecho de que se trate del más grandioso retablo del siglo XV: desde *El Tributo*, de Masaccio, no se



El palacio Médici-Riccardi (dibujo diciochesco de G. Zocchi, grabado por M. A. Corsi)

había visto una reunión de personajes tan ordenada y medida en torno al centro realzado del trono con la Virgen y el Niño.

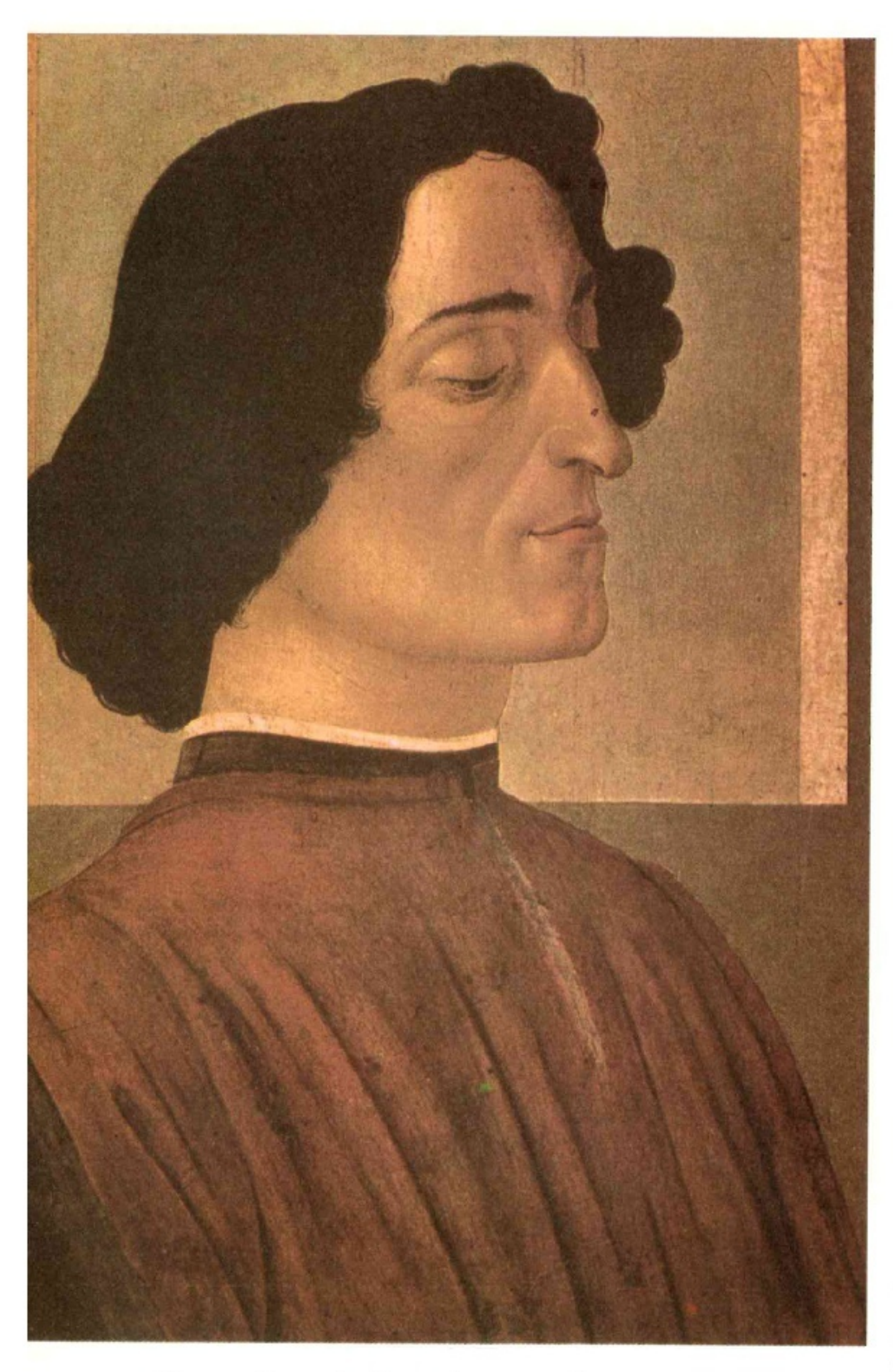
Deseoso de contar con un recinto que reflejase adecuadamente su poder, encargó a Michelozzo en 1444 el palacio de la Via Larga, el Palazzo Médici-Ricardi que se erige todavía hoy amenazante sobre el caserío urbano. Siguiendo la planta habitual en la Florencia medieval, cuatro alas, que forman un bloque macizo hacia el exterior, rodean un patio cuadrado.

El edificio resultante atrae por el matiz delicado de sus rasgos rústicos, las bien proporcionadas ventanas, la cornisa inspirada en lo antiguo, que aparece aquí por primera vez y, finalmente, la espléndida decoración del cortile.

En su interior, las escaleras, derechas y de doble rampa, ascienden como en un estrecho tubo y están hábilmente orientadas hacia el eje transversal sin pretender alcanzar valor artístico. El palacio se mantiene fiel a la usanza medieval de construirse con bóvedas solamente las habitaciones de la planta baja destinadas a oficinas y almacenes, mientras que las de las plantas superiores están provistas de armaduras en madera, incorporando techos en artesonado con ornamentos dorados y preciosas entalladuras. Las grandes salas están vueltas hacia la calle, pero no la pequeña capilla, que renuncia intencionadamente a ello para acrecentar, con la luz tenue de las velas, el efecto del altar y de las pinturas. En el ángulo sudoeste de la planta baja, finalmente, se encontraba la galería de la familia, que sería modificada en 1517.

Partiendo de la idea expresada por Michelozzo y perfeccionada por Alberti y Bernardo Rosellino, que durante estos años —1446-1455— construían el palacio Rucellai, se formalizó la idea de *palacio a la toscana* que se difundiría por toda Italia: el palacio de la Cancillería de Roma y el Piccolomini de Piacenza, son dos de los mejores ejemplos.

En Florencia, Lucca Pitti, que había deseado que su palacio sobrepasase al de sus rivales los Médicis, logró que Fancelli —a partir de la idea de Brunelleschi— articulase en 1558 un recinto de dimensiones fuera de lo común. La altura de la construcción original es de 38 metros, mientras que su anchura es de 59. El edificio tiene un estilo rústico en todas las plantas y los sillares, especialmente en el zócalo, revisten dimensiones hasta entonces des-



Durante estos años, particularmente tras la finalización de las guerras de Cosme —1454—, la ciudad disfrutó de una notable prosperidad económica. Las crónicas de Benedicto Dei, escritas en el año 72, enumeran con orgullo las iglesias y palacios donde, a lo largo de varias generaciones, se había acumulado el patrimonio artístico más importante de Italia. Así detalla cómo junto a los 83 talleres que se dedicaban al arte de la seda, existían 96 especializados en la elaboración artística de la madera y 54 de la piedra.

La actividad constructora era muy intensa, y eran numerosos los arquitectos que trabajaban no sólo en Florencia sino en otras partes de Italia —Giulianno de Sangallo, Giulianno y Benedicto de Maiano—. Elllo permite mantener la antigua primacía de la ciudad, pero cada vez es menos capaz de renovar su disposición urbanística. El espíritu conservador de los Médicis pesaba fuertemente sobre la organización territorial de la ciudad, que se consideraba fijada de una vez por todas.

La época estuvo caracterizada, sobre todo, por el afán de concluir las grandes obras de la primera mitad del siglo. Así ocurrió con la capilla Pazzi, que había sido encargada por Andrea Pazzi en 1429 a Brunelleschi, con el propósito de que fuese sala capitular y capilla de su propia familia. Seguía el modelo de la *sacristía Vieja* de San Lorenzo, y a Brunelleschi se debe el interior, mientras que el famoso atrio o nártex fue seguramente exigido por Giuliano de Maiano en 1460. Lo mismo sucedió en la capilla Brancacci, encargada a Masolino y Masaccio en 1424, inconclusa tras el destierro de Felipe Brancacci y terminada por Filippino Lippi en la segunda mitad del siglo.

A los grandes valores de Masaccio, a su poderosa construcción de masas, al papel de la historia como elemento de autoridad, Lippi opone una contrapartida cronista, llena de anotaciones agudas, que nos revela cómo las grandes teorías de principios de siglo habían entrado en crisis. En este sentido, resulta significativa la trayectoria seguida por buena parte de las obras que Brunelleschi dejó inconclusas a su muerte en 1446. Estas se completaron mucho más tarde, con alteraciones más o menos graves, y a menudo entre vivas polémicas. Entre 1481 y 1486 se discute la fachada del Spirito

conocidas en Florencia, llegando en ocasiones a los 8,50 metros de longitud.

En la siguiente generación, el palacio Gondi y, sobre todo, el palacio Strozzi, cuya traza de 1489 es obra de Giuliano de Sangallo, se presentan como los últimos de los grandes palacios del Quattrocento. Tanto en planta, en torno a un patio rectangular, como en alzado, es de una gran regularidad, pero la ordenación de la fachada donde domina el gusto por las transiciones ralentizadas y casi difuminadas —el relieve almohadillado no disminuye por pisos, sino de manera gradual— revela un cambio de tendencia en el ideario estético de las grandes familias florentinas. Todos ellos, sin embargo, afirmándose magníficamente sobre el conjunto urbano, pregonaban su riqueza y prestigio.



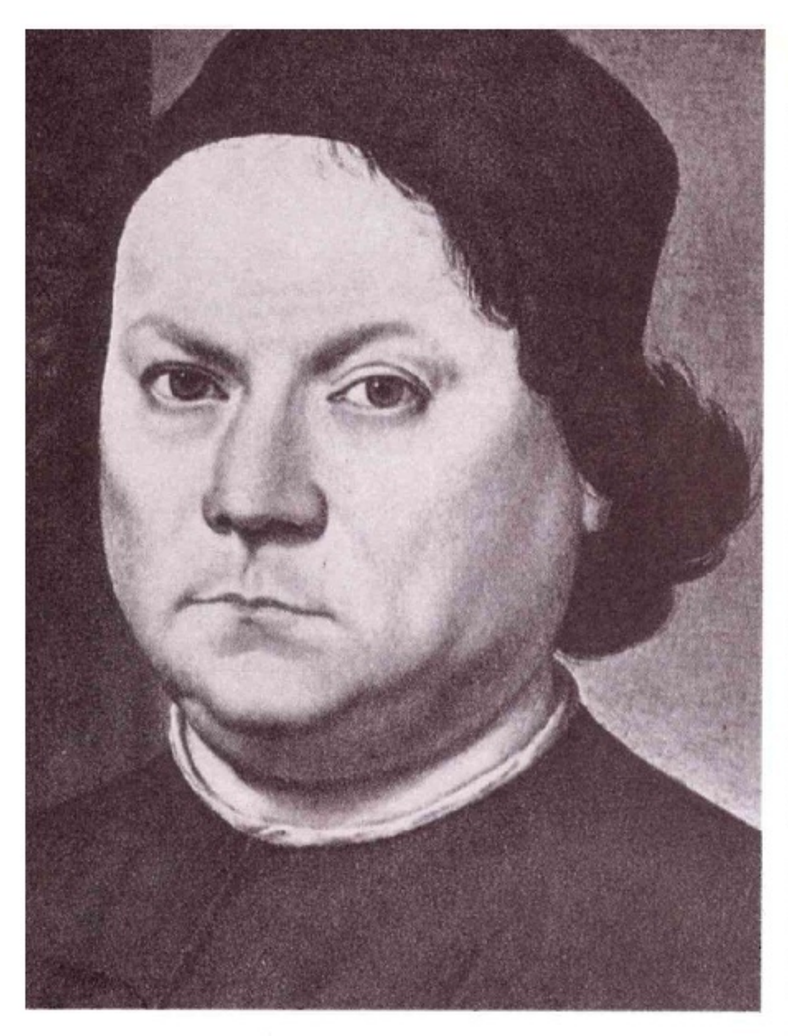
Izquierda, *Juliano de Médicis (por Sandro Botticelli, Academia Carrara, Bérgamo)*. Derecha: *Lorenzo el Magnífico (busto de bronce, por Verrocchio, Galería Nacional de Arte, Washington)*

Santo y la colocación de las puertas, y en 1490 se abre un concurso para la fachada de Santa María de las Flores, sin que se llegue a adoptar una solución definitiva.

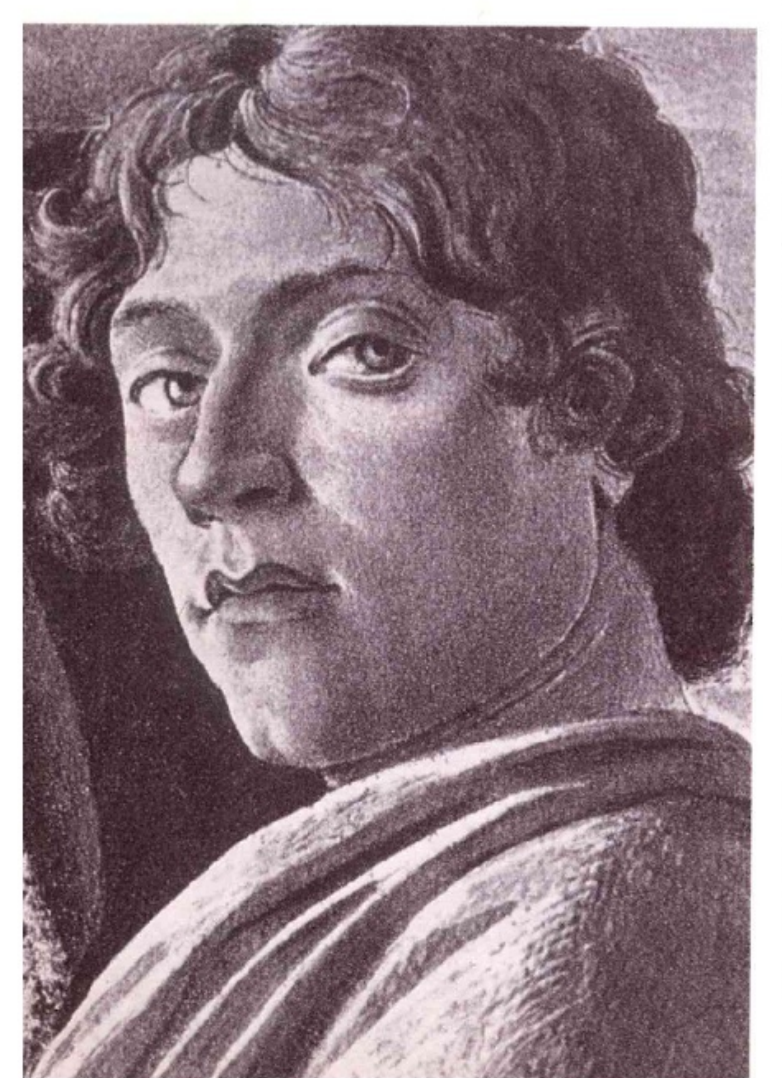
Cosme fue comparado con Augusto y también lo fue con Mecenas, ya que, no sólo su protección a las artes y las letras superó a la de sus contemporáneos, sino que mostró un interés personal y activo por los nuevos estudios y la producción artística. Prueba de ello es su papel en la reconstrucción de la abadía de Fiésole, donde Vercelli nos cuenta que *Cosme quiere maestros rápidos y hábiles que erijan la iglesia y la casa como él quiere*. En su conjunto puede señalarse que manifestó hacia el arte una actitud cautelosa, al igual que había hecho a lo largo de su carrera política. Así se explica la incorporación de Michelozzo como arquitecto oficial, cuya obra viene a simbolizar una evolución sin sacudidas de la vida cultural florentina.

En el convento de San Marcos, Michelozzo parece aceptar plenamente los elementos canónicos del clasicismo: en el claustro y en la triple nave de la biblioteca, medida por una doble serie de arcos asentados sobre columnas jónicas aisladas, es, sin embargo, más correcto ver un intento de apropiarse del nuevo léxico, más para enriquecer una tradición consolidada que para cambiarla. Y en el palacio de la Via Larga, al preferir a Michelozzo frente a Brunelleschi, Cosme expresa el nuevo clima florentino en sus aspectos ahora ya conservadores.

Frente al compacto y estructural *brutalismo* brunelleschiano de la fachada del palacio Pitti, el al-



Dos de los genios del arte florentino en la época de Lorenzo el Magnífico. Arriba, *Verrocchio;* abajo, *Botticelli*

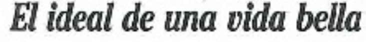


mohadillado michelozzesco sólo desea parecer un difuminado cromático, repetido en el patio por la superposición de las tres zonas —pórtico con arcos, bíforas en muro ciego y pórtico con columnas arquitrabadas— correspondiente a la estructura funcional de las tres plantas. Este planteamiento nos muestra claramente un paso atrás en las temáticas del Humanismo, que llevaba implícito el agotamiento de la carga innovadora que había caracterizado a la arquitectura florentina a lo largo del siglo.

De hecho, en los últimos 30 años del siglo XV, el arte florentino abandona la trayectoria experimental y científica que había posibilitado la configuración de un nuevo lenguaje plástico. Es fuera de Florencia donde tiene lugar la investigación y desarrollo de nuevas alternativas lingüísticas. La estancia de Alberti en Mantua y la marcha de Leonardo a Milán, pueden tomarse como referencias de esta pérdida del carácter experimental del arte florentino.

Los artistas que asumen un papel hegemónico en la ciudad, como Botticelli o los talleres de Verrochio, Pollaiuolo o Ghirlandaio, se orientan hacia una serie de proposiciones al margen de los planteamientos racionalistas y experimentales de la generación anterior. Y es en la configuración de nuevos temas, como el del mito, acometido por Botticelli o Pollaiuolo, o en el desarrollo de un nuevo sentido literario del discurso pictórico, como el elaborado por Ghirlandaio, donde se concentra la atención y los esfuerzos de los artistas.

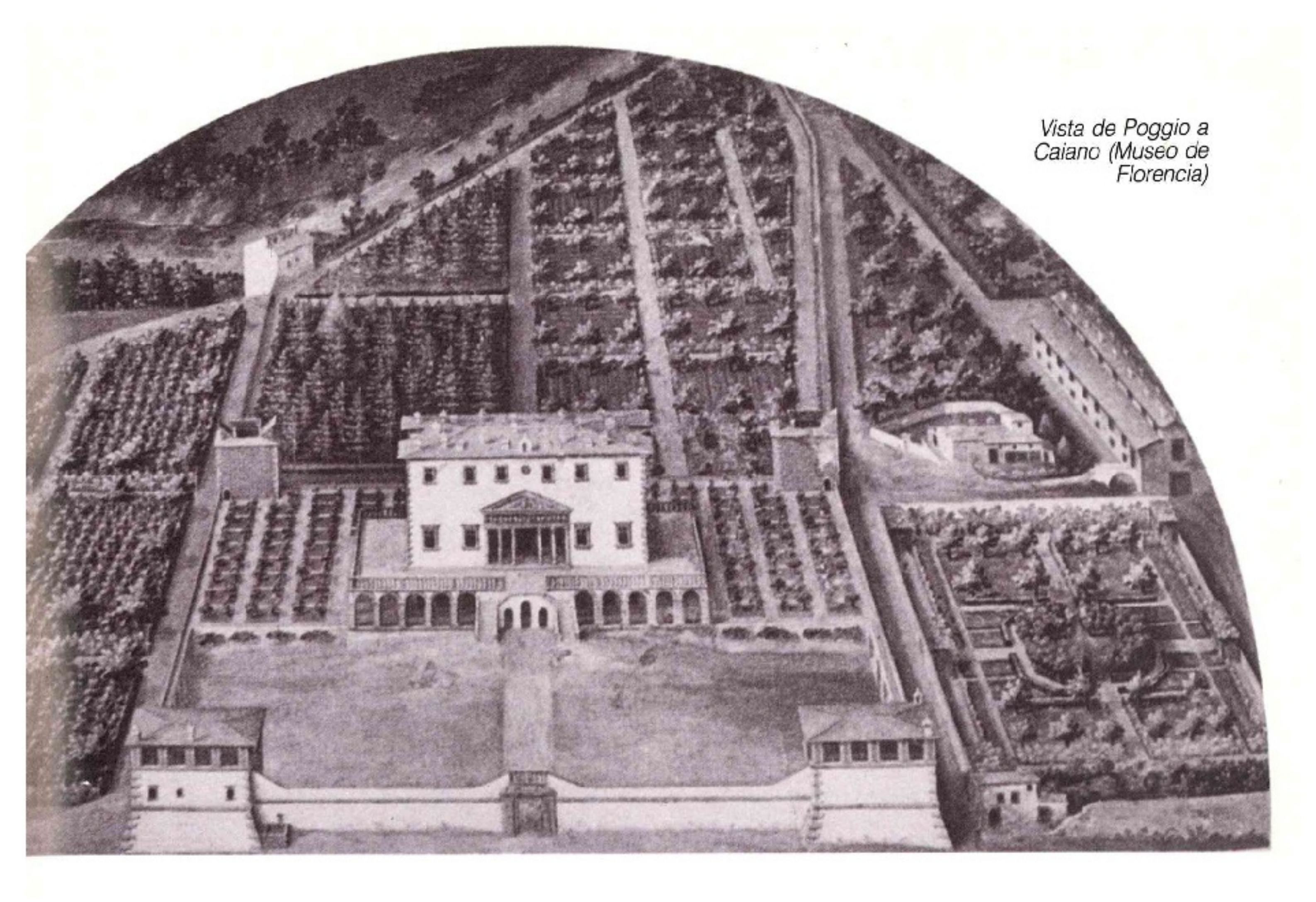
El ideal de una vida bella



Pedro *el Gotoso* murió en 1469 —había tomado el poder en 1464 a la muerte de Cosme— dejando dos jóvenes hijos: Lorenzo y Giulianno, alrededor de los cuales giraba una pequeña corte de artistas e intelectuales, tales como el filósofo Marsilio Ficino, Verrochio y Botticelli y pronto Lorenzo comenzó a aspirar al poder. Su candidatura fue mirada con recelo por buena parte de la clase dirigente florentina y en particular por los Pazzi. Por eso tramaron su asesinato, que tendría lugar en la catedral durante la misa de Pascua del año 1478.

En el momento de la consagración, de acuerdo con una señal convenida, Giulianno fue herido de muerte. Mientras, Lorenzo, gracias a sus amigos, lograba escapar. Cuando recuperó el poder, dio buena cuenta de sus enemigos, asumió poderes casi monárquicos y aumentó su control sobre el conjunto de la población. Para ello, se hizo miembro de los Otti di Guardia, y de los Consejos de los Setenta y de los Diecisiete, que creó, respectivamente, en 1480 y 1490 y a los que asignó el nombramiento de todos los magistrados.

De hecho, gobernó directamente Florencia y convirtió su régimen en un principado, cuyas bases



Vista de Poggio a Caiano (Museo de Florencia)

fueron reforzadas por su matrimonio con la heredera de una vieja familia de la nobleza romana, Clarisa Orsini, y por la elevación al cardenalato, en 1489, de su hijo Juan, el futuro León X. *Es lo más grande que he hecho jamás por nuestra casa,* exclamó *el Magnífico* al conocer la noticia. Había superado, por fin, sus orígenes burgueses y comerciales.

Al igual que su abuelo Cosme, mediante la creación de una clientela afecta a su persona, logró dominar la situación política y mantener alejadas de los puestos de confianza a las personas peligrosas. Se ganó las simpatías de la ciudad en su conjunto, gracias a la aparente prosperidad interior y a la paz exterior que acompañaron a los últimos 14 años de su gobierno, y el brillo de las alianzas extranjeras concertadas por él contribuyó no poco a realzar su popularidad. Aunque procuraba evitar la ostentación y vivir como los demás grandes ciudadanos, en la práctica era el gobernante de Florencia y su círculo, pese al escaso protocolo existente, también tenía, con sus clientes y panegiristas, algunas de las características de una corte principesca. Varias obras de arte lo reflejan muy bien.

La adoración de los Reyes Magos, de Botticelli, es una obra famosa más que por su originalidad, porque el pintor incorporó a sus personajes los rasgos de algunos de los Médicis y sus allegados. Fue pintada para un altar de la familia Lama —en Santa María Novella—, eminente en el gremio de cambistas y en estrecha relación con los Médicis. En los tres reyes se puede reconocer a Cosme *el Viejo,* Pedro *el Gotoso* y Giovanni de Médicis. Tras ellos se articulan dos grupos de pie y bien diferenciados.

En el de la izquierda, puede apreciarse entre otros a Lorenzo *el Magnífico,* con la cabeza descubierta y una espada, Poliziano y Pico della Mirandola; al fondo y mirando al espectador, el propio comitente. En el lado opuesto, Giuliano, asesinado en la conspiración de los Pazzi, es reconocible en el joven de pelo moreno que observa la conversación de los dos Reyes; le acompañan, entre otros, Filippo Strozzi, Giovanni Argiropulo, Lorenzo Tornabuoni y el propio Botticelli, que cierra el cortejo y se dirige también al espectador. El conjunto reúne todas las características de una recepción oficial, en la que los Médicis ocupan el centro del mundo, flanqueados a la izquierda por los arcos romanos —Occidente— y el pavo real a la derecha —Oriente—.

La introducción de personajes reales en una composición histórica o religiosa —al igual que ocurre en Botticelli— había sido iniciada por Gozzoli en la capilla del palacio de los Médicis. Pero ahora se va a ir incluso más lejos al utilizarse la imagen religiosa como soporte de la crónica visual de la época. Esto es lo que ocurre en dos obras de Ghirlandaio —1449-1494—: la serie dedicada a la vida de San Francisco para la capilla Sassetti en la iglesia de la Trinidad, y el ciclo de la capilla mayor de Santa María Novella, encargado por Giovanni Tornabuoni.

En el primero de estos casos, los frescos fueron encargados en 1483 por el poderoso Francisco

Sassetti, director general de la banca Médicis. Los asuntos son de leyenda franciscana, permitiendo al pintor situar a cada lado del escenario —como en *Las exequias de San Francisco*— a grupos de espectadores que son retratos de personajes activos de la Florencia de su tiempo, representados, según Vasari, para *probar que su época era rica y floreciente en todo, sobre todo en las letras.* Allí están otra vez los Médici y su corte.

Este proceso alcanza su culminación en otra serie de frescos. Los dominicos de Santa María Novella, queriendo sustituir los frescos ruinosos de Andrea Orcagna que decoraban la capilla mayor, solicitaron la participación de los grandes próceres de la ciudad. Fue Giovanni Tornabuoni, tío de Lorenzo, quien encargó la decoración, inaugurada solemnemente el día 22 de diciembre de 1490.

En *El nacimiento de la Virgen*, el escenario de la composición es una transcripción literal del interior de un palacio florentino con su decoración arquitectónica y sus relieves de índole profana. Pero no es solamente el escenario el que pone una nota laica y mundanal en el tema, sino la *visita* de Ludovica Tornabuoni a Santa Ana tras el nacimiento de María. Hierática, elegantemente vestida, aristocráticamente distante, la hija del mecenas, con su cabellera rubia cayendo sobre los hombros, representa adecuadamente el ideal de belleza femenina entre las clases dirigentes de la sociedad florentina de finales de siglo.

En la pared de enfrente, Francesca Sassetti, que asiste al nacimiento de San Juan Bautista acompañada de dos dueñas y una sirvienta, corrobora esta opinión. En otro recuadro, un grupo formado por Giovanna degli Albizzi y dos acompañantes asiste a la escena de la Visitación. Giovanna —la bella *Vanna* de la *colección Thyssen*— estaba casada con Lorenzo Tornabuoni, hermano de Ludovica. Fue una aparición meteórica de exquisita belleza. Tenía sólo veintitrés años cuando murió de su tercer parto el año 1488.

Lorenzo era en un aspecto inferior a su abuelo. No tenía ningún talento comercial y, después de permitir que los negocios bancarios de los Médicis se hundieran en el desorden, cayó virtualmente en bancarrota, al paso que sus gastos personales no dejaban de aumentar. Esta situación no dejaría de influir en sus proyectos arquitectónicos, muy escasos; el más importante, la villa de Poggio a Caiano, no pudo verla terminada al morir antes.

Merece la pena detenerse brevemente en este edificio, por tratarse de la culminación de las experiencias que se habían producido a lo largo del siglo, sobre el concepto moderno de villa como lugar de ocio y placer partiendo desde el primitivo de fortaleza. Ejemplos de esta trayectoria los podemos encontrar en la posesión de los Médicis en Caffagiolo, en el Mugello, remozada antes de 1451 por Michelozzo por exigencia de Cosme, o en Trebbio o Careggi, que el citado arquitecto agrandó añadiéndole alas.

En el caso de Poggio a Caiano (1480-85), la misma elección de su ubicación supuso un avance notable. La villa se asienta sobre el último peldaño de terreno antes de que la ondulación del paisaje de colinas vaya descendiendo lentamente hacia el Arno. En consecuencia, Giuliano de Sangallo —1445-1516— se vio obligado a utilizar un basamento sostenido por una galería de arcadas sobre pilastras, para establecer una sólida relación entre el dorso de la colina y el bloque de la villa.

Sobre dicha planta se dibuja un puro volumen geométrico; su disposición es casi cuadrada y aparece centrada por un gran salón transversal de dos pisos de altura. Los cuatro vestíbulos que preceden a este salón dibujan una cruz griega que, a su vez, deja libres cuatro espacios cuadrangulares para las diversas dependencias. Traduce una marcada nota de simplicidad rústica que se convierte en expresión de una más sutil y sofisticada elegancia mediante la inesperada inserción del tímpano clásico.

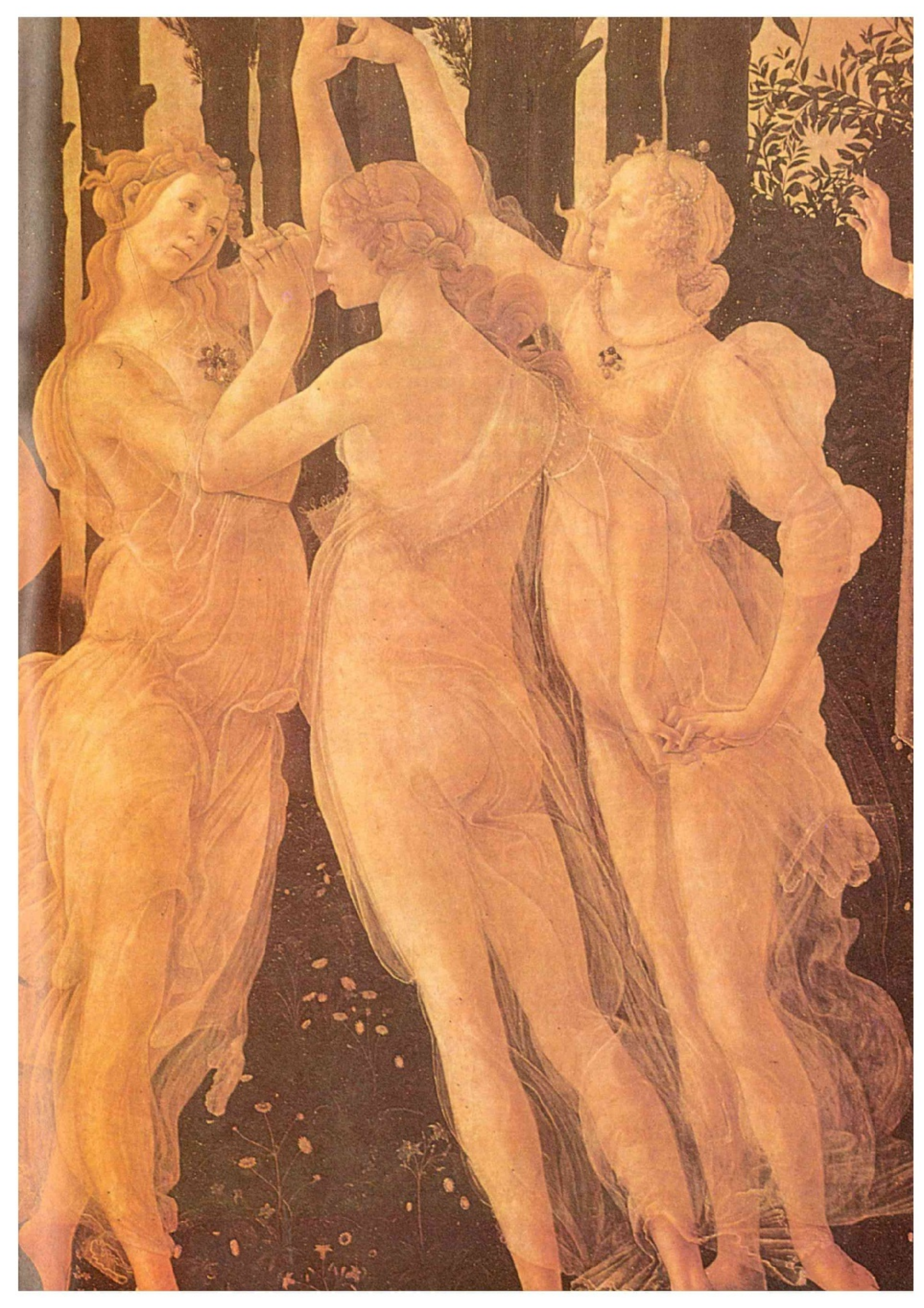
El programa general del edificio no es otro que la santificación de la vida en el campo. Se trata de una santificación laica, ajena al espíritu cristiano. Por ello se recurre a formas procedentes de la arquitectura religiosa romana como el pronaos o la cúpula, que adquieren, en este nuevo contexto, una significación diversa a la original. La significación del conjunto se hace más clara si atendemos al friso en mayólica; decora el pórtico de la entrada, y su significado no es otro que el de simbolizar los ciclos del tiempo. Poggio constituye, en última instancia, una síntesis de lo que el humanismo neoplatónico consideraba como ideal de *otium*, un retiro de la vida cotidiana, que ve en los ciclos de la naturaleza una de las manifestaciones más perfectas de la divinidad. Cabe entender así la mención de Poliziano en el poema latino que celebra la gloria de Lorenzo *el Magnífico*.

Lorenzo el Magnífico

Más que crear una nueva cultura, Lorenzo representó algunas de las principales tendencias y problemas de la civilización intelectual y del sistema político de Florencia en la segunda mitad del siglo. Sus dotes literarias y sus aficiones intelectuales, así como su capacidad para simultanearlas con una vida de constante actividad política, correspondían al ideal del humanismo florentino. Resulta significativo el hecho de que, en las *Disputaciones camaldolenses* de Landino, de alrededor de 1475, Lorenzo aparezca como defensor de los valores cívicos y de un equilibrio armonioso de la vida activa y contemplativa exigido por los primeros humanistas florentinos. Sin embargo, no es menos cierto que al haber vaciado de contenido la Constitución de la república florentina, despojó a sus ideas de gran parte de su significado práctico.

Sus contemporáneos afirmaron que pasaba por ser un sabio entre los filósofos, por un poeta origi-

Las tres gracias, detalle de La Primavera *(por Sandro Botticelli, Uffici, Florencia)*



nal y gracioso entre los hombres de letras, entre los eruditos por un griego y entre los artistas por un esteta amante de la belleza, dotado de un refinado discernimiento y un buen gusto consumado. Es suficiente estudiar el inventario de sus propiedades, hecho en 1492 con motivo de su muerte, para darnos cuenta de su grandeza.

De las obras que han llegado hasta nosotros, podemos reconocer las tres pinturas citadas de Ucello de la batalla de San Romano y que junto con una *Adoración de los Magos* en la que trabajaron Fra Angélico y Fra Filippo Lippi, se encontraban *en la cámara grande de la planta baja, llamada cámara de Lorenzo.* En la antecámara de la habitación adjunta, podía verse un *San Jerónimo y San Francisco en el desierto,* que está ahora en el Lindenau Museum de Altenburg. Había también un bajorrelieve de *La Danza de Salomé* de Donatello, probablemente el del Museo Wicar en Lille. En la *pequeña habitación opuesta a la gran habitación* había *una escena en bronce sobre la chimenea con varios jinetes dispuestos para la batalla,* que no es otra que el bajorrelieve de Bertoldo di Giovanni, ahora en el Bargello.

Sobre las puertas estaban los bustos de Piero y Giovanni di Cosimo por Mino de Fiésole, ahora también en el Bargello. En la habitación de Giuliano había bronces como *el desnudo representando el temor,* ahora atribuido a Pollaiuolo, la conocida como *Crucifixión* de Bertoldo y el *Hércules y Anteo, completamente de bronce,* de Pollaiuolo. La obra de Botticelli *Palas y el Centauro,* es probablemente idéntica a la descrita en el inventario y conservada en la habitación de Piero, y el *Enterramiento* de Roger van der Weyden, la que fue a parar a la capilla de la villa Médicis en Careggi.

La pintura de Van der Weyden y otra de Nicolás Froment *—La resurrección de Lázaro—,* muestran que los Médicis se interesaban por el arte producido más allá de Florencia. El inventario contiene referencias a trabajos de otros extranjeros, tales como Giovanni di Bruggi —Jan van Eyck— y Piero Cresti di Bruggi —Petrus Christus—. Han sido quizá destruidos. Entre los artistas no florentinos, Squarcione es recordado como el autor de un tabernáculo en la habitación de Lorenzo y de otro trabajo: *Judith con la cabeza de Holofernes.* Otros ejemplos podrían ser añadidos a los ya citados.

El inventario incluye también referencias a muchos vasos de *pietra dura* o cristal, algunas veces adornados con joyas. Pero, o bien porque sus engastes han sido alterados o retirados, o porque con la documentación que nos ha llegado no pueden ser identificados con detalle, no es fácil determinar cuáles están presentes entre los numerosos objetos conservados hoy. Tenemos, en cualquier caso, un grupo que proviene de las colecciones de Lorenzo. Comprende 16 vasos con su nombre LAUR MED grabado en su cuerpo, y son especialmente bellos. Otros seis todavía permanecen en el tesoro de San Lorenzo: fueron convertidos en relicarios por orden de Clemente VII, que los donó a la basílica. Sus elegantes formas combinadas con metales exquisitos, producen un efecto sorprendente.

Otro aspecto del gusto de Lorenzo por los camafeos e intaglios, la mayor parte engastados en oro, es la colección que se iba incrementando con los ejemplares antiguos que se iban descubriendo y él afanosamente adquiría, y aquellos otros, salidos de las manos de los artífices contemporáneos que él apoyó. Algunas de estas joyas antiguas están ahora en el Museo Arqueológico de Florencia, y las del siglo XV se encuentran en el Pitti. Pero la mayoría se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, provenientes de la colección Farnesio y de algunas otras francesas e inglesas.

Por los datos apuntados más arriba, puede entreverse que la cultura florentina en la época de Lorenzo estaba caracterizada por una continua interferencia entre las distintas especializaciones, perteneciendo la clave del equilibrio general más bien a la literatura que a las artes visuales. El distanciamiento que se iba produciendo entre el pensamiento humanístico y las responsabilidades civiles iba siendo cada vez mayor, por lo que el interés de los escritores se encauzaba hacia la especulación y la pura invención. No es de extrañar pues que Alamanno Rinuccini, en su *Diálogo sobre la libertad,* de 1479, considerara el retiro a una vida de contemplación filosófica como una respuesta a la decadencia de las instituciones republicanas y los valores cívicos.

El resurgimiento platónico de la segunda mitad del siglo contribuiría a fortalecer estas actitudes, desempeñando un papel fundamental en esta tarea Marsilio Ficino —1433-1499—. Marsilio entró a los 18 años en la casa de los Médicis y se dedicó a estudiar griego para estar en condiciones de traducir a Platón al latín. Cosme le encargó la traducción de los *Diálogos* de Platón, y al término de esta obra, hacia 1468, compuso el *Comentario sobre el Simposio* —1469— y su obra principal, la *Teología platónica,* en 1474. Así fue cómo, poco a poco, organizó un círculo de amigos y de discípulos a los que reunía en la tranquila calma campestre de Careggi. Ficino llamó Academia a su villa, y él y sus amigos soñaban con un renacimiento de la escuela platónica y celebraban el aniversario de Platón con un solemne banquete. En su carta a Jacopo Bracciolini, traza Ficino una animada descripción de estas fiestas.

La Academia constituyó un centro cultural importante que atrajo a Lorenzo y su círculo, así como a eminentes sabios italianos y extranjeros, de los cuales el más importante fue Pico della Mirandola. Este se presentó en Florencia en 1484 y fue descrito así por Poliziano: *La naturaleza parecía haber prodigado a este hombre, a este héroe, todos sus dones. Era alto y esbelto; en su rostro parecía brillar un resplandor. De inteligencia aguda y dotado de una memoria portentosa, era infatigable en los estudios, lúcido y elocuente en su estilo. Quien le conociera, no sabría decir qué le enaltecía más, si su talento o sus virtudes. Se hallaba familiarizado con todas las ramas de la filosofía, dominaba varias lenguas y era en todo superior a cualquier elogio que de él pudiera hacerse.*

Las doctrinas de los neoplatónicos ampliaron los

horizontes culturales de la élite intelectual florentina, y suscitaron ideas y especulaciones que tenían poco en común con los objetivos literarios, históricos y políticos de los primeros humanistas. La doctrina metafísica de Ficino acerca de la inmortalidad del alma; su teoría del amor como principio sustentante del universo y su intento de reconciliación con la teología cristiana, trascienden las miras filosóficas de hombres como Salutati o Bruni, que se limitan primordialmente a la ética. Pero al tratar de hacerse universal y católica, la cultura humanista se desprendía de sus energías, vivas aún, de su marco ciudadano y de sus problemas más concretos. La separación que establecía entre la religión de los doctos y la del pueblo iba a la par con el desinterés de algunas grandes familias por el estancamiento de la economía y el retroceso del republicanismo ante el empuje mediceo.

La dualidad mencionada se aprecia muy bien en algunas obras de Botticelli —1445-1510— como en *La primavera*, de hacia 1478, y realizada para la villa de Castello, de Lorenzo y Giovanni de Pierfrancesco de Médicis. Su significado —dictado por Poliziano: el triunfo exultante del humanismo alegorizado por la *Venus humanitas*— quedará claro sólo para los filósofos o incluso para los iniciados; pero todos pueden captarlo en la amenidad del bosquecillo y el prado florido, en la atrayente belleza de los cuerpos y de los rostros, en el fluir de las líneas, en los delicados acordes de los colores. Si el valor de los signos no es ya encuadrar y explicar la realidad sino, por el contrario, superarla, caen todos los factores de conocimiento positivo que se habían acumulado en el arte florentino de la primera mitad del siglo. Desaparece la perspectiva como estructura del espacio, la luz como realidad física, la búsqueda de la masa y el volumen como concreción de las cosas y del espacio.

El neoplatonismo era pues una *filosofía de la crisis:* crisis de los grandes valores afirmados por el humanismo desde comienzos de siglo, pero también de las grandes aspiraciones políticas y culturales de Florencia. Lorenzo *el Magnífico*, para hacer frente a sus gastos de prestigio y sostener su política de diplomacia armada, confundió su fortuna personal y la de su Estado, y dejó a su muerte, en 1492, una situación desesperada a su hijo Pedro *el Desafortunado*.

A resultas de la quiebra que llevó a la ruina de sus empresas, este último abandonó Florencia en 1494 bajo la presión del pueblo, soliviantado por Savonarola ante el anuncio de la llegada de las tropas de Carlos VII.

La intervención extranjera cambiaría el devenir italiano de manera profunda. Además, una economía tan internacional como la florentina no podía dejar de acusar los grandes cambios que se producían en el panorama europeo. En el terreno de las artes y las letras, se hablaba ya otro lenguaje: Venecia y, sobre todo, Roma están en camino de usurpar la supremacía a Florencia, y el éxodo de sus grandes artistas no hace sino confirmarlo. Una brillante etapa de su historia había concluido para la ciudad toscana.

Bibliografía

Alberti, L. B., *Sobre la pintura*. Valencia, 1976. Antal, F., *El mundo florentino*. Madrid, 1963. Argan, G. C., *Botticelli, étude biographique et critique*. Ginebra, 1957. Id. *Renacimiento y Barroco I. De Gioto a Leonardo da Vinci*. Madrid, 1987. Avery, Ch., *Florentine Renaissance Sculpture*. Londres, 1970. Baxandall, O., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, 1978. Benevolo, L., *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII)*. Barcelona, 1981. Bo, C. y Mandel, G., *La obra pictórica completa de Botticelli*. Barcelona, 1970. Chastel, A., *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid, 1982. Id. *El gran taller de Italia: 1460-1500*. Madrid, 1966. Id. *El mito del Renacimiento (1420-1500)*. Barcelona, 1969. Flaiano, E. y Tomasi, L., *La obra pictórica completa de Paolo Ucello*. Barcelona, 1977. Francastel, P., *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Caracas, 1969. Garin, E., *La revolución cultural del Renacimiento*. Madrid, 1981. Garriga, J., *Renacimiento en Europa (fuentes y documentos para la Historia del Arte IV)*. Barcelona, 1983. Gombrich, E. H., *El mecenazgo de los primeros Médicis*, en *Norma y forma*. Madrid, 1985. Hale, J. R., *Enciclopedia del Renacimiento italiano*. Madrid, 1984. Hay, D., *Europa en los siglos XIV y X*. Madrid, 1980. Id. (dir.), *La época del Renacimiento (Historia de las Civilizaciones 7)*. Madrid, 1988. Heyderieich, L. H., *Eclosión del Renacimiento. Italia 1400-1460*. Madrid, 1968. Janson, H., *The sculpture of Donatello*. Princeton, 1963. Keller, H., *El Renacimiento italiano*. Madrid, 1971. Klein, A., *El Humanismo*. Barcelona, 1964. Lucas-Dubreton, J., *La vie quotidienne á Florence au temps des Médicis*. París, 1959. Martin, A., *Sociología del Renacimiento*. México, 1962. Milicua, J. (dir.), *El Renacimiento I (Historia Universal del Arte V)*. Barcelona, 1988. Miskimin, H., *La economía en el Alto Renacimiento (1300 a 1460)*. Madrid, 1980. Nieto, V., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, 1983. Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, 1975. Id. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, 1973. Pope-Hennesey, J., *El retrato en el Renacimiento*. Madrid, 1985. Roover, R. de, *The Medicis Banks; its Organisation, Management, Operations and Decline*. Nueva York, 1948. Id. *The Rise and Decline of the Medici Bank: 1397-1494*. Cambridge, Mass. 1963. Rossi, F., *The Uffizi and Pitti*. Londres, 1966. Sebastián, S., *Arte y Humanismo*. Madrid, 1978. Symonds, J. A., *El Renacimiento en Italia I*. México, 1957. Tafuri, M., *La arquitectura de la Edad del Humanismo*. Madrid, 1979. Tenenti, A., *Florencia en la época de los Médicis*. Madrid, 1985. Volponi, P., y Berti, L., *La obra pictórica completa de Masaccio*. Barcelona, 1977.